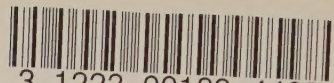


SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 00189 4485



3 1223 00189 4485

759.9 R28ha

349986





Lesender (Titus)

WILHELM HAUSENSTEIN

REMBRANDT

MIT NEUNZEHN TAFELN

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG 1926

759.9
R28ha

349986

88.10.1926

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1926 by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

*DEM FREUNDE BENNO REIFENBERG
UND DEN MANEN SEINER MUTTER
ELIZE REIFENBERG-VAN DELDEN*

FOLGE DER KAPITEL

1. Kapitel: Selbstbildnis	13
2. Kapitel: Die Erscheinung des Geistes.....	45
3. Kapitel: Rembrandt in der Reihe.....	69
4. Kapitel: Chronik, Anekdoten, Urkunden, Regesten	111
5. Kapitel: Rembrandt in der Gesellschaft oder das Porträt....	155
6. Kapitel: Saskia	213
7. Kapitel: Rembrandt der Witwer.....	238
8. Kapitel: Hendrickje.....	252
9. Kapitel: Titus	272
10. Kapitel: Holländische Antike.....	291
11. Kapitel: Mythologia Deutsch	322
12. Kapitel: Das Nackte	339
13. Kapitel: Naturalismus.....	363
14. Kapitel: Die Landschaft.....	377
15. Kapitel: Der Alte Bund	400
16. Kapitel: Das Evangelium.....	461
17. Kapitel: Das Ganze oder die Verwandlung	503
Nachwort	549

FOLGE DER ABBILDUNGEN

Abkürzungen:

Der Name **Bartsch** bei den Radierungen bedeutet den »Catalogue raisonné des estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt« von Adam Bartsch (Wien 1797); der Name **Hofstede** bei den Gemälden bedeutet das »Beschreibende und kritische Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts«, Band VI: Rembrandt und Nicolaes Maes, von C. Hofstede de Groot (Eßlingen und Paris 1915); das Wort **Klassiker** bei den Gemälden bedeutet den Band »Rembrandt« von Adolf Rosenberg, Band II der »Klassiker der Kunst«, in der von Wilhelm Valentiner durchgesehenen Ausgabe (Stuttgart 1908).

Unter den Tafeln selber ist stets nur der Titel des Bildes angeführt.

Ein Lesender (wahrscheinlich Rembrandts Sohn Titus van Rijn) Ölbild um 1656 oder 1657, auf Leinwand. H. 0,71, B. 0,62. Wien, Gemäldegalerie. (Hofstede 238, Klassiker 413.) Selbstbildnis Ölbild 1660 (nachträglich datiert), auf Leinwand. H. 1,11, B. 0,85. Paris, Louvre. (Hofstede 569, Klassiker 405.) Vision des Propheten Daniel Ölbild um 1650, auf Leinwand. H. 0,96, B. 1,16. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Hofstede 53, Klassiker 298.) Die Flucht nach Ägypten Radierung, Umarbeitung einer Platte des Herkules Seghers, die nach einem Vorbilde des Adam Elsheimer radiert war. Um 1653. (Bartsch 56.) Belisar Lavierte Federzeichnung um 1663. H. 16,7, B. 12,1. Berlin, Kupferstichkabinett. Magdalena van Loo, die Gattin des Titus van Rijn Ölbild, angeblich zwischen 1662 und 1665 oder 1667 (wohl später), auf Leinwand. H. 0,9, B. 0,725. New York, Metropolitan Museum. (Hofstede 869, Klassiker 483.)	Titelbild 16 64 80 144 176
--	--

Bildnis der Gattin Rembrandts, Saskia van Uylenburgh » mit der roten Blume«	232
Ölbild 1641, auf Holz. H. 0,985, B. 0,825. Dresden, Gemäldegalerie. (Hofstede 609, Klassiker 246.)	
Die heilige Familie	248
Ölbild 1645, auf Leinwand. H. 1,17, B. 0,91. Petersburg, Eremitage (Hofstede 94, Klassiker 281.)	
Bildnis der Hendrickje Stoffels	264
Ölbild um 1658 oder 1659, auf Leinwand. H. 0,86, B. 0,65. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Hofstede 716, Klassiker 409.)	
»Die Judenbraut« (wahrscheinlich Rembrandts Sohn Titus van Rijn und dessen Braut oder Gattin Magdalena van Loo)	288
Ölbild zwischen 1665 und 1668, auf Leinwand. H. 1,18, B. 1,64. Amsterdam, Rijks-Museum. (Hofstede 929, Klassiker 487.)	
»Danae«	304
Ölbild 1636, auf Leinwand. H. 1,85, B. 2,03. Petersburg, Eremitage. (Hofstede 197, Klassiker 176.)	
Die gefesselte Andromeda	336
Ölbild etwa zwischen 1632 und 1634, auf Holz. H. 0,345, B. 0,25. Haag, Mauritshuis (aus der Sammlung Bredius). (Hofstede 195, Klassiker 104.)	
Bathseba (wahrscheinlich Hendrickje Stoffels)	352
Ölbild 1654, auf Leinwand. H. 1,42, B. 1,42. Paris, Louvre. (Hof- stede 41, Klassiker 374.)	
Die Frau mit dem Pfeil	368
Radierung 1661. (Bartsch 202.)	
Die Landschaft mit der Windmühle	392
Ölbild um 1650, auf Leinwand. H. 0,86, B. 1,052. Philadelphia, J. E. Widener. (Hofstede 952, Klassiker 313.)	
Saul und David	452
Ölbild um 1665, auf Leinwand. H. 1,305, B. 1,64. Haag, Mauritshuis. (Hofstede 36, Klassiker 470.)	
Der barmherzige Samariter	484
Ölbild 1648, auf Leinwand. H. 1,14, B. 1,35. Paris, Louvre. (Hof- stede 112, Klassiker 293.)	
Der Mann mit dem Falken	516
Ölbild um 1665, auf Leinwand. H. 0,98, B. 0,79. Stockholm, E. Brodin. (Klassiker, Ergänzungsband 105.)	
Brief Rembrandts an Constantin Huygens	112

» . . . ich hätte meine Schrift einem Gelehrten geben können, sie zu polieren; aber ihre Hecheln sind oft so spitzig und scharf, daß meine Arbeit, die ich so lange in stiller Brust getragen sorgfältiglich, mich dauerte, und mich tröstete der Gedanke, daß doch besser zu dem Herzen dringen werde, was aus dem Herzen, als was aus dem Hecheln kömmt . . . «

Jeremias Gotthelf: Der Bauernspiegel,
Vorrede zur ersten Auflage

ERSTES KAPITEL

SELBSTBILDNIS

ER fängt an, sich vorzustellen — und schon ist er ganz und gar er selbst: viel eher häßlich als schön, doch schön wie das Bedeutende, Überzeugende, Gefährdete; gefährliche Gewitter stehen ihm auf der Stirn, über dem halben Gesicht, und auf der anderen Hälfte scheint die Sonne. Schon ist er die Einheit in der Zweiheit oder die Zwiefältigkeit in der Einheit: wer wüßte denn, welche Formel besser die Wahrheit träfe? Aber vielleicht wiegen sie gleich; denn beide sind zweideutig.

Das Kasseler Selbstbildnis, um 1627 oder 1628, noch in Leiden gemalt, meldet auf solche Weise schon das durchaus Doppelte seines Wesens an. Zwei Drittel des Gesichts liegen im gewitterigen Schatten. Starkes Licht schlägt nur an die rechte Backe, an den Hals unter ihr, ans rechte Ohrläppchen; ein Tropfen Licht fällt, etwas rechts von der Mitte, an den breiten Gipfel der Nase; einiges dünne Licht bleibt im Gekraus der Haare hängen — etlicher blonder, vereinzelt gerollter Haare; sie bilden im Licht ein aufgelöstes Netz, dessen ungebärdige Maschen sich ins Freie kräuseln; sie bilden einen locker-lichten Überfang über dichtem Dunkel. Auf der anderen Seite dieses Antlitzes ist Dämmerung, Nacht, Wetter. So muß, wenn dies wahrhaftig möglich ist, der Kopf des Rembrandt eine Welt sein? Denn nur eine planetarische Kugel kann halb in der Nacht und halb im Tag verweilen. Und also ist es. Die linke Wange hat Abend, die rechte Morgen; dieser Kopf ist der Erdball, und bloß die Vorberge werden vom Licht berührt, wenn ihre Wurzeln noch im Schatten verweilen.

Der ganze Rembrandt hat begonnen.

Doch auch mit dieser größten der Parabeln ist nur erst wenig gesagt, nicht alles.

Die Nacht des Rembrandt ist eine besondere Nacht. Man sieht darin. Sie ist so durchsichtig, wie sie weit ist. Man kann darin weithin umhergehen, ohne anzustoßen. Deutlich stehen im »Clairobcur« der rembrandtischen Nacht die hohen Bogen der Brauen, und der in solcher Düsternis scheinbar vergehende

Blick sieht nicht nur gut, sondern er wird auch gut erblickt; er wird angeschaut, wie er anschaut.

Soll man von »Nacht« in Rembrandts jungem Antlitz reden? Ist diese transparente Düsternis die Nacht? Man ist versucht, zu sagen, der größere Teil dieses jungen Kopfs sei in den Hades gewendet; gehöre den metaphysischen Dämmerungen der Unterwelt an — sei »Schatten« in jenem erhabenen Sinne des Mythos.

Es ist wohl auch nicht notwendig wahr, daß dies helle Licht, das an die rechte Backe schlägt, das Licht des Morgens sei. Mir scheint ebensowohl, es sei das Licht des Abends, das hier gemalt ist; eine schräg herscheinende Abendsonne schieße ihm späte Strahlen an die derbe Backe. Schon dieser junge Rembrandt steht im Licht des Untergangs. Schon er berührt die Sphäre des Transitus. Schon er hat auch die ganze, ewige Traurigkeit dessen, der, um traurig zu werden, gar nicht einmal wissen muß, daß dem so ist; der vielmehr nur in solcher Verfassung, solchem Schicksal zu *stehen* braucht, um auf Lebenszeit aller Heiterkeit entledigt zu sein. Wird er ausnahmsweise lachen, so wird das Lachen die Grimasse des unbarmherzigen Malers vor dem Spiegel im Atelier sein. Oder er wird einmal meinen, der Gesellschaft ein Lachen des Übermuts zu schulden: es posieren zu sollen — die posierte Frau auf dem Schoß; es wird ein halbes Lachen sein und niemand wird ihm dort, gerade dort ein ganzes glauben; oder es wird die chimärische Grimasse des verzweifelter Alten sein, der nicht vermocht hat, was angemessen wäre: zu weinen . . .

Wir bleiben noch bei dem Jungen. Verzeihlich ist, wenn man, von Rembrandt zu Rembrandt kommend, immer aus dem Ganzen ins Ganze denkt. Verzeihlich also, wenn man selbst das jugendliche Haupt, das dennoch im Ausdruck so viele Erfahrung des Alters vorauszunehmen scheint, ja das alt ist, schon eine Erdkugel heißt. Aber würde je vom Überschwang des Nachgeborenen so zuviel gesagt, dann bliebe immer dies wahr: dies Haupt, dies Antlitz ist eine weite Landschaft, die zum kleineren Teil unter den Strahlen der Sonne, zum größeren unter schwer schattenden Wolken liegt. Ein menschliches Gesicht: Berge, Täler, Hügel, Furchen, Ebenen, Busch und Wald und auch die melancholisch blickenden Seen — die Augen; Sonnenflecken und Wolkenschatten. Titus, der Sohn, wird noch nicht so alt sein, doch schon wird Rembrandt, der Vater, ihn auf die nämliche Weise malen: Landschaft, Hügel, Gefilde, Sonnenflecken, wandernde Wolkenschatten. Alles, was Wesen hat, was von Rembrandt geliebt ist, weil es Seinesgleichen ist, wird mit melancholischer Vorliebe so von ihm gemalt werden: zumal er selbst und der Sohn.

Es ist gut, zu sehen, wie die Wolkenschatten wandern. Wo sie wandern können, da muß die Weite sein. Wie sehr sie schon in diesem jungen Antlitz

ist! Das Antlitz eines eben Volljährigen ist schon unendlich. Und deshalb, weil es schon unendlich ist, ist es auch schon traurig; der Mensch im Unendlichen ist traurig; der Mensch im Endlichen ist heiter, lacht. Die Griechen, selbst wenn sie sterben, sind heiter. Rembrandt ist mit einundzwanzig Jahren traurig . . . Sollte nun auch jene Metapher, die den Kopf des Rembrandt einer Landschaft verglich, noch zuviel sein: der Sinn des Gleichnisses bliebe, und auf ihn kommt es an: dies junge Antlitz hat die Weite der Landschaft. Es hat auch die Weite der Welt — der ganzen. Es hat die tiefe Nachdenklichkeit der Landschaft; Nachdenklichkeit, welche der Vorhof der Unendlichkeit des Weltalls ist; welche dem Metaphysischen entgegenträumt.

In diesem jungen Antlitz ist schon jede Weite: auch jede besondere. Man empfindet schon die Spannung dieses Lebens von der Jugend zum Alter. Man empfindet die Vorausbestimmung. Man fühlt schon jenen Rembrandt, der in einem Bild des Louvre mit einer unerhörten Vollendung der Traurigkeit vor einer Staffelei sitzen wird, auf der immer nur das Bild der ganzen Welt Platz haben (wenn Rembrandt nämlich Rembrandt ist). Auch ist es nicht schwer, dies noch junge und pseudoolympische Angesicht in die Breiten der chimärischen Grimasse zu verzerren, die mitten in der Münchener Pinakothek ein furchtbar satirisches Portal ad inferos aufzumachen scheint.

In dem jugendlichen Selbstbildnis zu Kassel ist schon, wie immer in den bedeutenden Selbstbildnissen, welche die Mehrzahl sind, dem Plebejischen des Rembrandt auch jenes Edle, jenes buchstäblich Erhabene zugeordnet, das von der Traurigkeit verbürgt, von der Unendlichkeit beschattet wird.

Endlich ist auch die Malweise des freigewordenen Rembrandt schon vorbereitet. Schon ist die Freude am Impastieren wach, bleibt es einstweilen auch eben und leidlich glatt. Aus dem Gekritzelt, das die lichten Haare malt, werden die gewaltigen malerischen Libertinagen des späteren Rembrandt aufwachsen. Hier ist er nur unartig, »aus der Art geschlagen«; die Keckheit dieses Kräusels mit dem Pinselstock wird einmal mehr sein. Hier, in diesen Haaren, ist mit Laune das pars pro toto gemalt. Später wird er das totum pro partibus malen. An einem frühen Selbstbildnis, das als »frühestes« in der Wiener Hofburg gezeigt wird und dem Kasseler wie eine Replik ähnelt, wird auch das Ambrafarbene, das Goldene des Rembrandt schon gespürt: dies Goldene, das vielleicht eine prädestinierende Kunst des Rembrandt ist, ins Goldene zu verwittern. (Ich bin mir, die Wahrheit zu sagen, über die Zuverlässigkeit dieses Wiener Bildes nicht ganz klar. Ich nehme an, daß es die alte Kopie des Kasseler Bildes ist, die vordem der Wiener Sammlung Matsvanski gehörte; jedenfalls scheint es beachtlich.)

Das Selbstbildnis des jungen Rembrandt in der Sammlung der Gräfin Delaborde zu Paris, nach den einen um 1628, nach anderen um 1631 gemalt, ein kleines Stück, scheint das Ende eines schon so langen Wegs zu bedeuten, daß man gedrängt wird, der zweiten Datierung zuzustimmen. Nicht nur, daß in den sehr kleinen Maßen — die Bildseiten messen vierzehneinhalb und zwölf Zentimeter — das Malerische, das der eigentliche Stil des Rembrandt sein wird, zugleich dichter und freier geworden ist; die Metamorphose bewegt sich gewiß nicht nur im Malerischen; die Metamorphose bewegt sich auch nicht nur mit dem Wandel der Anschauung; das Modell selbst scheint verändert — weiter weg von den Anfängen, schon sehr weit weg, und weiter vorgeedrängt hin zum Ziel. Die Materie des dargestellten Gesichts selbst scheint schon mürb; es ist kaum die malerische Paste allein, die den Charakter des Mürben bewirkt; sondern durch diesen Kopf selbst, durch dies Antlitz sind Erfahrungen gegangen, und sie haben die Substanz der Person verwandelt. Die Augen sind etwas kleiner geworden; sie haben nichts mehr von der naiven Freiheit der Jugend, wenn sie diese Freiheit je gehabt haben; sie zwinkern, wie späterhin die Augen des Alten zwinkern werden; sie beobachten mit der Sachlichkeit eines gewissen trüben Mißtrauens — beobachten im Spiegel zumal sich selbst: wer seid ihr — wem gehört ihr — was für einer ist der, dem ihr gehört — wie ging und geht es ihm in dieser Welt und wie wird es ihm gehen? Man kann sich kaum denken, daß drei Jahre genügt haben, um ein menschliches Gesicht dermaßen auszureifen (wobei von »Reifen« auch in dem materiellen Sinne gesprochen wird, in dem man vom Reifen der Früchte redet oder vom Reifen des Käses); man meint, drei Jahre könnten kaum genügen. Und dennoch wäre es vielleicht möglich, daß die Metamorphose nicht einmal drei Jahre gebraucht hätte: wenn dies nämlich doch mehr, als wir dachten, eine in der Phantasie voraussehende Metamorphose wäre — freilich eine richtig voraussehende . . . Von Anfang an muß man beim Rembrandt sich daran gewöhnen, die Metamorphosen in ihrer Ungewißheit, in ihrer höchst barocken Zweideutigkeit aufzunehmen. Man betrachtet dies Gesicht. Es macht uns die Unterscheidung schwer: so sehr nämlich scheint die Reife der malerischen Paste mit der Reife, der Mürbe der persönlichen Substanz, der physiologischen und moralischen, übereingekommen, so sehr scheint das Persönlich-Tatsächliche mit dem Malerisch-Pastosen und Malerisch-Imaginären in einem vorzeitigen Zustand der Reife eins, daß man sich fast nicht entschließen kann, zu denken, die Verwandlung des Gesichts sei nur eine Verwandlung in der malerischen Vision. Aber wahrhaftig, noch einmal, könnte dies zuletzt um einige Grade glaublicher sein, als man zuerst begreifen durfte, in einem Augenblick, da man meinen mußte, diese Verwandlung ins Reife könne nur die Folge schleunig entwickeln-



Selbstbildnis 1660

der Erfahrung in beizenden Tatsachen des Lebens selbst sein. Bald wird man besser wissen: die malerische Erfahrung des Genies, Erfahrung in der Einbildungskraft, vorausnehmende, übersichtige Erfahrung, tut ebensoviel, wie die sogenannte tatsächliche je wird tun können. Bald wird man auch wissen: der tatsächlichen Erfahrung wird gar nichts übrig bleiben, als die imaginäre Erfahrung zu bestätigen; die imaginäre Erfahrung, die vorausnehmende des Malers, wird dem Leben die tatsächliche Erfahrung vorgeschrieben haben. Und freilich wird die malerische Phantasie auch nichts haben tun können, das nicht dem metaphysisch heimlichen Gesetz des ganzen Ereignisses entspräche, welches »Rembrandt« heißt . . . Er malt sein Gesicht, wie es sein wird; es wird so werden, weil er es so »vorgebildet« hat, er, der Maler; er kann und muß es so Vorbilden, weil er aus dem Gesetz handelt, das von jenseits über die Gesamtheit dieses doppelten Lebens entscheidet. Der Maler des Selbstbildnisses prädestiniert das Antlitz des Menschen; das Antlitz des Menschen wird dem des Selbstbildnisses posthum sein; dies ist möglich, weil die Hand des Malers, der das Selbstbildnis malt, eine metaphysisch geleitete Hand ist, die mit dem jenseitigen Plan des ganzen Lebens, welches »Rembrandt« geheißen wird, in besonderer Verbindung steht. Ja, es verhält sich so: gerade als Hand eines Malers steht sie mit dem jenseitigen Gesetz dieses ganzen Lebens, des Menschenlebens und des Malerlebens, in Verbindung; sie malt nur zu dem Ziel, die prästabilisierte Metamorphose vorauszuwissen und im voraus hinzunehmen. Der Künstler ist der Empiriker vor der Erfahrung.

Dies zu bestätigen wird man geneigter sein, wenn man die Reihe der frühen Selbstbildnisse im ganzen überblickt. Die Selbstbildnisse, die jenseits und diesseits dem Jahre 1630 naheliegen, sind von einer so erstaunlichen Verschiedenartigkeit, daß man nicht anders kann, als sogar die eigentlichen Elemente der Verschiedenheit in die malerische Vision zu legen. Ein Selbstbildnis im Mauritshuis, wohl dem Jahre 1629 angehörend, zeigt einen jungen Rembrandt, der nicht abgeneigt ist, sich auf vandyckische Weise zu sehen. Das Antlitz ist glatt; es ist gepflegt; die Haare sind geschlichtet; die Augen blicken als schöne Augen — samtig, rein, verführend; der Mund ist idealisch gezeichnet, die Nase aus dem vulgär Knolligen ins Feinere vermindert; das ganze Bildnis ist sanft, ja ein wenig effeminiert; nie hat Rembrandt so sehr den Wunsch gehabt, ein schöner junger Mann zu sein, ein Liebling sehr schwacher oder sehr mannhafter Frauen, ein gefälliger, ja mit idealischem Angesicht bezaubernder Mann. Wie ist das Verhältnis dieses Bildes zur Wirklichkeit? Wir stellen uns leicht vor: der junge Rembrandt hat auch in der Wirklichkeit wohl mehr als einmal das Bedürfnis empfunden, im Sinn der Mode des siebzehnten Jahrhunderts schön und soigniert auszusehen; mehr als einmal hat er vor dem

Spiegel sich dazu alle erdenkliche Mühe gegeben; er ebnet die allzukrausen Haare mit dem Kamm, bis sie ruhiger, seidiger hangen; er scheidelt sie mit einiger Sorgfalt; er trägt sein Haupthaar vornehm auf, bringt es zu angenehm weicher Geltung; er ist vollkommen rasiert; vielleicht daß er auf seinem grobhäutigen, großporigen Antlitz auch einige Kosmetika versucht hat, etwa vom Putztisch einer Frau, einer Geliebten . . . Weshalb sollte dies nicht sein können; die Tiefe der Natur bewiese nichts dagegen, wie es nichts gegen die Tiefe der Natur bewiese. Aber kann er je in Wahrheit so schön gewesen sein — ja so hübsch? Das »se faire une figure« hatte eine Grenze; es konnte den Haaren, den Brauen, den Augen helfen; aber wenn er sich fragt: wie wäre ich nun, wenn ich ebenso schön wäre, wie ich häßlich bin, ebenso vornehm, wie ich ein Plebejer bin, ebenso à la mode, wie ich in der Mode ein Banause bin — wenn er sich also danach fragt, dann genügt es nicht, sich zu arrangieren; dann muß man den Spiegel anlügen können; dann muß man die Phantasie, die Malerei zu Hilfe nehmen und sich projizieren, wie man sich umdenkt — umdenkt natürlich immer in gewissen Grenzen der Tatsache »Rembrandt«. Was kosmetisch nicht möglich ist, wird malerisch möglich sein: man muß die Paste nur ein wenig planer, feiner, weißer auf einen etwas planeren Malgrund legen; man muß die knollige Nase nur ein wenig züchten, indem man sie verleugnet, soweit es geht, ohne daß der letzte Zweck verfehlt, die Schranke der Kenntlichkeit übertreten wird; auch wird man diese Gefahr selbst dann noch glücklich vermieden haben, wenn man die Wangen minder breit macht (denn hier sind Wangen, nicht Backen) und wenn man das eher runde, rund-schwere Gesicht ein wenig ins Aristokratisch-Ovale zieht, ohne das Kinn allzusehr zu spitzen. Man wird endlich auch etwas weißer malen dürfen, als die Haut des Leidener Halbbauern ist, die doch aus Erde gebildet ward; und gibt es zu Hause, beim Vater, nicht den Mehlstaub, der auf die Gesichter der Müllerburschen fällt und sie reizend macht wie gepuderte Frauen?

Um dieselbe Zeit malt er sich als einen etwas rüden Kerl, einen nachlässigen Burschen von soldatenmäßiger Keckheit, der grinsend die gelben und krummen Zähne fletscht. Hier ist das krasse Gegenteil jenes vandyckischen Rembrandt. Der eben gedachte gentilhomme ist ein Landsknecht: zügellos im Wesen und zügellos gemalt; mehr unrasiert als bärtig am Kinn; mit grobporstigem Schnauzbart, durch den, wenn er vom Bierschaum feucht ist, zwei grobe Zeigefinger wischen, Sergeantenfinger, die nach dem Stall und nach dem Knaster riechen und den Schnurrbart recht und schlecht im Bogen nach unten und wieder nach oben drehen wie einen Hundeschweif. Die Haupthaare sind liederlich geordnet; es sind Haare, die sich ihre gewisse ungefähre Ordnung selbst geben, damit eben, daß sie kaum je geschoren und gekämmt

werden, außer daß ihnen ein Scherben von einem Soldatenkamm des Morgens einen gewissen schmierig-flotten und subalternen Schwung in die Stirne gibt. Auf dieser Fratze, die übrigens der Gutmütigkeit nicht entbehrt, liegt die Malerei nun wie ein Bündel Fetzen; hingeschmissen. Wenn man will: die Malerei liefert sich auf diesem Gesicht ein Scharmützel; oder sie bekneipt sich darauf. Dieser Rembrandt ist ein Rembrandt auf der Spur des Frans Hals, wenn jener andere ein Rembrandt auf der Spur des Anton van Dyck gewesen ist oder sein wird. Hier ist ein landsknechtlich proletarisierter Rembrandt; ein vulgärer Rembrandt, der dem Lagerleben und zumal dem Marketenderschentisch des Dreißigjährigen Krieges zugeordnet ist; ein Rembrandt, den man sich in Wallensteins Lager denken könnte. Wie ist es nun um die »Realität« in diesem Gesicht bestellt? Sieht er so aus — der nämliche, der ausgesehen hätte wie jener feine Junge? Oder hat ihn die Keckheit des Malerischen dahin gebracht, sich so zu sehen? Die gegebenen Elemente des Gesichts so zu verspielen, zu verwürfeln — nach dieser Seite hin? Die Metamorphose mit dem Pinsel zu vollziehen? So verhält es sich. So — und allerdings auch wieder anders; denn nicht wahr: die Metamorphose mittels des Malerischen, durch die Zauberkunst des Malerischen hat Folgen in der Wirklichkeit; ein Gesicht, so gemalt, so auf der Staffelei, wird sich in der Wirklichkeit dem gemalten Bilde nachbilden; es wird ein wenig so werden; man weiß nicht mehr, was eigentlich Vorbild, was Abbild ist; eine geheimnisvolle Wechselseitigkeit tritt auf und eins bedingt das andere . . . So daß wir in diesem Quidproquo zuletzt gar nichts anderes gesagt haben werden als das eben Gesagte, wenn wir etwa noch, scheinbar einlenkend, bekennen: es müsse wohl auch schon vorher etwas von diesem Landsknecht in Rembrandts Angesicht gewesen sein. Im Bezirk der Kunst wird der Anfang Ende, das Ende Anfang; wer das nicht weiß, der weiß von dem Geheimnis und dem Sinn der Kunst noch gar nichts; in ihr aber ist nie völlig ausgemacht, ob etwa das Malerische dem Leben vorgeht oder das Leben selbst dem Malerischen. Vergeblich werden die Ästhetiker sich mühen, diesen Widerspruch zu lösen und den tiefen Unsinn, auf dem die Kunst beruht (und vollends der verwegenste Gedanke der Kunst, das Selbstbildnis), in ein sinnvolles System zu bringen. Der Widerspruch, der Unsinn lacht wie diese Soldatenfratze, die sich selbst verwürfelt und »Rembrandt« heißt; und gegen dies Lachen, das alles, aber auch nichts bedeutet, gibt es keinen logischen Gedanken mehr.

Dicht neben diesem Stück steht jenes etwas zarte, fast fade Selbstbildnis der Sammlung Gardner in Boston. Es ist neben dem Monogramm, das aus den Initialen der Worte Rembrandt Harmenszoon Leyden (oder Leydensis) gebildet scheint, mit der Jahrzahl 1629 ausgewiesen. Neben dem wüsten Rem-

brandt versucht sich abermals der feinere: es ist noch keine Entscheidung gefallen, und sie wird auch noch eine ganze Weile anstehen; es werden noch die langen zehn Jahre mit Saskia zu durchschreiten sein — zehn, wenn man vom Anfang der Bekanntschaft bis zu Saskias Tod rechnet: von 1632 bis 1642. In dem Bostoner Bild versucht sich wohl zuerst und sicher nicht zum letztenmal ein junger Rembrandt, der sich in der Gesellschaft denkt; er macht in effigie die Probe, ob er in natura als Mitglied der feinen Welt bestehen würde. Hier ist ein zaghaftes Bild und auch gewiß ein bis zum Zaghaften empfindsamer Rembrandt: der schwächste, den es in natura geben kann, und folglich wohl auch ein schwächerer in effigie — und vice versa . . .

Denn er ist schon ganz anders befestigt, sowohl in der Malerei als auch im Leben. Er ist befestigt, wie jenes frühe Kasseler Bild ihn dartut: viel eher häßlich als schön (schön nämlich im äußerlich-formalen Sinne); doch schön wie je das Bedeutende, Überzeugende und Gefährdete; schön wie die Wolke, die den Blitz verbirgt, oder wie ein Erdhügel, Grabhügel aus frischer Erde, der, naß vom Regen, einen Schein der scheidenden Sonne empfängt. So ist er, und so wird er sein. Am wahrsten werden ihn die Bilder malen, die ihn traurig malen; doch auch die grinsende Grimasse wird ihn besser beurkunden als die sanfte Gesellschaftlichkeit gewisser Versuche, so schön, so tief immer jenes domestizierte Haager Selbstbildnis auch sein mag — schön in der Kunst, schön in der Sache; denn eher wäre er Zigeuner im Gefolge des Hals als gentil-homme im Gefolge des Dyck — immerhin eher. Wie man das wissen könne? Weil man die Bilder sieht und die verschiedenen Maße ihrer Kraft empfindet; die trüben, die pastosen, die freien überzeugen anders als die gefälligen, die glatteren, die offiziös befangenen. Denn auch dies ist ja eines jener Wunder einer primären Kraft des Malerischen: an der Stärke der Malerei ermißt man den Grad der gegenständlichen Wahrheit; am Malerischen kann man das Moralische messen.

Die Gegensätze sind nicht immer aufs äußerste getrieben. Auch der sehr aufrichtige Rembrandt, der Rembrandt, der von sich weiß, daß er nicht »schön« ist, vermag sich mit einem gewissen Maß vorzutragen; so in dem Budapester Selbstbildnis, das dem Häßlichen das Sympathische einverleibt, ohne die Selbstverständlichkeit des Sachlichen eine Sekunde zu verleugnen. Es ist nicht notwendig, daß Rembrandt grimassiert, um mit der Wahrheit des Malerischen die Wahrheit über sein Wesen auszusagen. Er kann mit gegenständlicher und formaler Ruhe den Befund aufstellen; er kann die Diagnose mit aller Stille vortragen; so verfährt er mit dem Bild der Budapester Galerie. Aber man erkennt ihn unter der Ruhe gut: man fühlt die plebejische Substanz des Fleisches; man empfindet die vulgäre Rasse; man erkennt die knollige Nase, das breite

und schwere Gebilde der Backen und auch das Auge, das in der Beobachtung zum zwinkernden Mißtrauen gestimmt sein kann; man greift ja auch hier in den groben Wust der Haare, die aus Mangel an geregelter Pflege etwas verfilzt sind. Und also weiß man vollends: auch hier noch ist er dem eigenen Wesen näher als in Selbstbildnissen, die eine Kandidatur um eine Rolle in der »Welt« bedeuten. Ich will nicht sagen: gerade hier. Denn in dem Selbstbildnis der Sammlung Delaborde, das zu den extremeren gehört, zu den extremeren nach der düsteren und trotzigem Seite, scheint er mir doch noch gewisser dargestellt als in dem Budapester Bildnis. Wozu übrigens braucht er wohl eine »Welt«, in der er eine Rolle spielen würde? Er ist selbst eine Welt, und er wird seine entscheidenden Rollen wahrhaftig in sich selbst spielen. Auch ohne viel von seiner Geschichte zu wissen, würde man es aus der Malerei erkennen; Bild mit Bild vergleichend verspürt man die größere und geringere Wahrscheinlichkeit; diese Wendung des Selbstbildnisses überzeugt stärker, jene schwächer; man fühlt im Augenblick, welche überzeugt; mich überzeugt am meisten die Wendung, die dem genannten Pariser Selbstbildnis den Charakter gibt. Nicht nur, weil es am meisten mit den Selbstbildnissen übereinstimmt, mit denen der alternde und alte Rembrandt sich und uns zu Boden schmettert; sondern auch rein aus sich und sicher im Verhältnis zu allem etwa Gleichzeitigen. Die beiden grimassierenden Selbstbildnisse von etwa 1629 (das eine im Mauritshuis, das andere in der Sammlung Stoop) sind im Verhältnis zu dem Pariser Bildnis fast nur als experimentierende Abschweifungen in der Richtung des Frans Hals zu nehmen. Rembrandt versucht sich als Cyniker, wie er sich als gentilhomme versucht; aber er ist weder Cyniker noch Bohème, wie er auch nicht gentilhomme ist. Er ist Rembrandt. Er ist eine Welt für sich: mit schweren Schatten, scharfer Sonne — und wenn nicht rund, so nur deshalb, weil ihm Stücke absplitterten, als er auf seinem Weg durchs Weltall an andere Weltkörper prallte . . .

In den besten Selbstbildnissen des Rembrandt kommen malerische Form und Echtheit des Gegenständlichen immer zu schöner Fülle und Wahrheit überein. Dann entsteht jene zwiefache Glaubwürdigkeit, Glaubwürdigkeit von beiden Seiten, die Auge und Gemüt mit der größten Sicherheit betrifft. Nicht genau so bei den Bildern, in denen die Form der Darstellung auf diese oder jene Weise überwiegt: die glatte Form etwa im Sinne des van Dyck, die ein gewisses Zugeständnis an idealische Konventionen der Gesellschaft bedeutet, oder aber jenes allzubewußt Pittoreske, das an den Frans Hals und sein pittoreskes Überschlagen denken machte. Wir können nichts dazu, wenn sich in uns diesen Typen des Selbstbildnisses gegenüber hin und wieder die heimliche, freilich fast uneingestandene Frage erhebt: *ist dies denn Rembrandt?* Zum

Beispiel der schöne junge Mann im Haag, der sich, wiewohl aus einem echten persönlichen Bedürfnis, den idealischen Maßstäben der feineren Gesellschaft entgegensteigert? Ist er Rembrandt? Oder ist er ein anderer? Nur ein von Rembrandt Beneideter und mit einer Art von beneidend-bewundernder Liebe Gemalter?

Man fragt sich halb; denn von jenem Pariser Bildnis, in dem das Malerische und das schon Monomane einander auf eine so überzeugende Weise begegnen, daß beide Eigentümlichkeiten sogar ineinander aufgehen und sich gegenseitig zu bedingen scheinen, gibt es zu dem schönen Rembrandt, dem »geschönten« des Mauritshuis, aber auch zu jenem mehr cynisch als humorhaft verhäßlichten Landsknecht, der auch das Malerische, nicht nur das Schöne übertrumpft, zuweilen keinen Weg. Man wird irre. Sind diese Metamorphosen aus der bloßen Anschauung und also aus der Idee her noch denkbar?

Auf die Dauer hebt sich die erneute Frage wieder auf. Sie besteht nicht. Und wenn je von ihr etwas bestünde, so würde eine beruhigende Erklärung nicht ausbleiben. Nämlich diese: setzen wir immerhin, daß andere Köpfe sich dem Rembrandt vor den eigenen Kopf geschoben haben, möge immerhin ein schöner und eleganter junger Mann oder ein Kumpan aus der Soldateska des Dreißigjährigen Kriegs dem Maler Rembrandt vorgekommen sein; er würde den einen wie den anderen gebeten haben, sich *neben* ihn, den Rembrandt, zu stellen und *zugleich* mit ihm, dem Rembrandt, in denselben Spiegel zu schauen; zwei Köpfe nebeneinander im nämlichen Spiegel; so wie etwa später, nach mehr als zwei Jahrhunderten, Marées und (man vergebe diesen Namen hier) Lenbach zusammen in den Spiegel des Marées — wohlverstanden: des Marées — schauen werden; aber Rembrandt tut mehr, als Marées vermögen wird, denn Rembrandt wird die beiden Köpfe in einen einzigen Kopf zusammenmalen — nach dem schönen Wort der Griechen: *ἐν διὰ δύοιν* . . . Rembrandt vermag, da er dem Ursprung der Dinge noch näher ist, da er noch nicht dem Unvermögen verbrauchter Jahrhunderte angehört, das Wunder einer Zweifaltigkeit, die nur Eins ist. Auf diese Weise wird es dennoch der Kopf des Rembrandt sein, denn natürlich gibt der eigene Kopf den Ausschlag. Das Wunder der Metamorphose, an das wir Schwachmütigen einen Augenblick lang nicht glaubten, wird nur einen um so größeren Triumph gefeiert haben: sie verwandelt nicht nur den einen Rembrandt in einen anderen, sondern sie verwandelt sogar zweite, dritte Personen, tatsächlich andere, in den Rembrandt zurück; sie stellt das Chaos wieder her und sie ordnet es wieder — ordnet es nach dem Bilde Rembrandts, des Schöpfers . . . Ein seltsamer Vorgang? Ein höchst natürlicher Vorgang, ja ein alltäglicher; wenn auch ein Vorgang, der wenig von sich weiß. Wo wäre der hervorbringende Mensch, der

nicht nur passive, der nicht alles durch sich hindurchzöge? Es handelt sich gar nicht nur um »Ähnlichkeit«. Es handelt sich um einen der wesentlichsten Triebe des Menschen überhaupt: den, das ganze Dasein ihm selbst, dem Menschen, gleichzusetzen; das Andere durch eine Metamorphose, deren letzte Gründe bei Gott liegen, in ihn selbst, den ganz besonderen und doch immer allgemeinen Menschen zu verwandeln. Es ist über allen Rembrandt, der dem Gesetz der Metamorphose, durch welches sich eins im anderen hält, durch welches »das Ganze«, »das Eine« überhaupt erst hergestellt wird, einen grandiosen und sehr augenscheinlichen Ausdruck gibt. Es ist Rembrandt, der die Metamorphose, auch er fast unbewußt, zum tragenden Axiom seiner Kunst macht. Er vermag es: denn er, der Scheue, ist eine ganze *Welt*; der Monomane ist ein Universum; er malt ins Eigene, als wäre es das Ganze — und es *ist* das Ganze; er ist Alles.

Aus dem Selbstbildnis des Rembrandt geschähe also eine entscheidende, vielleicht die entscheidende Einsicht in das Wesen seiner Kunst. Von selbst ergeben sich wesentliche Folgerungen, und ihre Selbstverständlichkeit gibt ihnen vollends Gewicht: es ist logisch, daß ein Künstler, der so in der Metamorphose lebt, zwar gelegentlich in den »Stil« einer idealischen Faktur geraten kann, die den malerischen Vorgang mit einer gewissen gesellschaftlichen Glättung beendet; ich sage: mit einer verhältnismäßigen Glättung, denn es gibt keinen *guten* Rembrandt, der völlig eben, völlig »platt« auch nur in materiellem Sinne wäre; aber es wird im Wesen dieses Malers die *Regel* sein müssen, daß er die Malerei im *malerischen* Sinne betreibt; daß er der Malerei die Flüssigkeit und Offenheit, die ihr gegeben ist, dies ewig Entstehende und ewig Vergehende, dies immer und grundsätzlich Transitorische nicht nur beläßt, sondern erst recht eigentlich verleiht. (Es ist hier von der Eigentümlichkeit der Ölmalerei die Rede.) Das Malerische ist ein echtes Mittel der Metamorphose; ja nicht nur ein »Mittel«, sondern geradezu eine Form des Erscheinens der Metamorphose, ein Element der Metamorphose selbst. Eine andere Form der Metamorphose: jene »wandernden Wolken« auf Rembrandts Antlitz, jene »Sonnenflecken«; Licht und Schatten. Dies alles ist schon in den Anfängen des Selbstbildnisses da; es ist mit dem Rembrandt geboren, seine Mitgift, sein Genie, sein Schicksal und Verhängnis, seine fürchterliche Hinausgewiesenheit, Alleinigkeit . . . Sein gleichsam gar nicht mehr menschlicher, sondern landschaftlicher Zustand. Auch dies ist selbstverständlich, ist Axiom, über das gar nicht zu debattieren ist: »Licht und Schatten« sind dem »Malerischen« von vornherein zugeordnet; hier sind gegebene Koordinaten; wenn man anders will: hier sind die Äste einer und derselben Parabelkurve. Um aber endlich für die Verbindung dieser wahren Elemente der rembrandtischen Metamorphose auch die vereinigende eigene

Nomenklatur einzuführen, die ihnen gebührt: diese Elemente der rembrandtischen Metamorphose — das Malerische, Licht und Schatten, in denen das Malerische seine notwendige Undeutlichkeit und also die notwendigen Umstände der Metamorphose erreicht — ich sage: diese Elemente der rembrandtischen Metamorphose und die Metamorphose selbst sind Rembrandts *Barock* oder die Gipfelung des Barocks im Rembrandt. Das Barock ist der Triumph und die Ekstase der Metamorphose; es ist wesentlich überhaupt nichts anderes; es ist die auf den reinen Augenblick der Verwandlung gebrachte Erscheinung; keine andere Definition des Barocks kann so sehr sein Wesen treffen; denn es ist der Stil ohne Gegenwart — der Stil des unausgesetzten Vorher und Nachher. Wäre es noch notwendig, auszusprechen, wieso denn »Licht und Schatten« die Undeutlichkeit des Malerischen begünstigen, jenen Ton der Paraphrase, der zum Zauberwerk der Metamorphose gehört? Als zwei Extreme haben Licht und Schatten doch offenbar die nämliche Wirkung: sie verhüllen die einfache, neutrale Evidenz, denn das ausschweifende Licht umnebelt den Umriß, welcher der Feind des Malerischen sein würde, nicht minder als der Schatten.

Darüber also soll, wenigstens hier, nicht weiter geredet werden. Es obliegt noch eine andere, viel wunderbarere Feststellung. Es obliegt noch, zu sehen, daß dieser barocke Rembrandt, der als Barocker eigentlich keine Gegenwart haben könnte, dennoch *Gegenwart* verwirklicht. In den ewigen Transitus des Malerischen, in den ewigen Wechsel des Lichts und Schattens senkt schon dieser junge Rembrandt, der sich selbst malt, die schier unbewegliche Schwere seiner Gegenwart hinein! Dies ist im Zusammenhang dieser Dinge das größte Rätsel, das herrlichste Wunder; und es macht wohl, daß Rembrandt, dieser oberste aller Barocken, noch mehr ist als alles Barock. Der Greco, der Tintoretto: sie sind nichts als der Transitus. Aber Rembrandt ist mitten im Transitus, mitten auch in der ungeheuren Beredsamkeit der Übergänge, der male- rischen, lichten, schattigen, noch die stille Schwere und Fülle seiner schweigsamen Gegenwart! In der ganzen Reihe seiner Selbstbildnisse entscheidet wie in seiner gesamten Kunst nämlich zuletzt nicht nur das wunderbare Phänomen der Metamorphose, sondern, rätselhaft durch die Metamorphose hindurchgesetzt, auch noch das doppelt wunderbare Phänomen der Gleichheit, der *Beharrung*; das *Differentiale* geht nach einem gänzlich unbegreiflichen Gesetz im *Integralen* auf. Es ist sonst die große Gefahr des Barocks, das Integrale ins Differentielle aufzulösen; keinen »Bestand« zu haben. Rembrandt gibt dem Barock die Beharrung des Daseins wieder; daher er bliebe, wenn sonst ringsum alles Barock vergehen müßte.

Man muß ihn auf jenen frühen Selbstbildnissen nur betrachten: wie schwer, ja unbeweglich, wie sicher ist er selbst, als ein gleichsam Unver-

gängliches, in den manchmal absurden Wechsel seiner eigenen Erscheinungen gesetzt!

Wir sind auf Wegen, die uns einer kapitalen Frage näherleiten: der Frage, wenn ich so sagen darf, nach einem »mittelsten« Rembrandt. Gibt es ihn? Wo ist er?

Auch der frühe, noch akademisch befangene Rembrandt ist dem Reiz der malerischen Paste schon ausgesetzt; vertreibt er die Paste, glättet er sie nach akademischem Begriff, so hat er in einer besonderen, ihm eigenen Dichtigkeit, Tiefe und Porosität der Paste doch wenigstens mittelbar, »implicite« das Malerische; im Gegensatz zur seichten Malweise anderer. Auf der anderen Seite: überbietet er das, wenn ich so sagen soll: Organisch-Malerische, das ihm gemäße, das den malerischen Trieb auch immer durch die große Ruhe und Schwere des Gegenwärtigen dieser überfrachteten Natur ausgleicht, überbietet er also dies Organisch-Malerische durch das Aufgetragene-Pittoreske des Frans Hals, so bleibt es immer doch das Malerische, das überboten wird. Er ist nicht sehr erfreulich, wo er, selber grimassierend, »eine Lache aufschlagend«, auch noch das Malerische als solches grimassieren läßt; man liebt ihn nicht am meisten, wo er akademisch ist; man liebt ihn aber auch nicht, wo er gegen die Akademie polemisiert. Das Polemische erfüllt den Rembrandt nicht, kann ihn nicht ausmachen; es kann ihm allenfalls anhängen — das ist alles. Ist es nicht auch wahr: das Malerische des Hals ist anekdotisch? Ein eigentlich durch und durch *formales* Element, das malerische, fällt, dermaßen vorgetrieben, beinahe in den Charakter des Witzes, des Anekdotischen zurück? Das Ultraformale dementiert sich und wird als heimliche Literatur offenbar? Hier also kann Rembrandt, er selbst, auch nicht sein. Er ist in der Mitte. Er ist dort, wo das Malerische sich faßt. Er ist dort, wo das sich selbst fassende Malerische einen sich selbst fassenden Rembrandt faßt; wo beide, in sich selbst zur Gegenwart gebracht, einander in jene schöne Mitte tragen, die man nicht anders denn »die Gegenwart« nennen kann. Dies ist der Rembrandt aus jener Pariser Sammlung. Dies ist vollends Rembrandt der *Mann*. Denn des Mannes ist die Gegenwart, wie die Übertreibung der Jugend ist und die Auflösung der Stil des Alters. Der »Gegenwärtige« ist der Rembrandt der vierziger und fünfziger Jahre seines Jahrhunderts. Dies ist der Rembrandt, der sich nicht in seine Extreme, sondern in seine eigene Mitte, recht in sich selbst verwandelt.

Von einem »mittleren« Rembrandt konnte man zuweilen schon in den *gemalten* Selbstbildnissen der Frühzeit reden; man findet ihn auch in der Gruppe der frühen *radierten* Selbstbildnisse und der gezeichneten. Ich denke an ein helles und offenes Selbstbildnis in den Radierungen, das vor 1628 angesetzt wird (es trägt bei Bartsch die Nummer 4), und in den Zeichnungen etwa an

jenes laviertes Blatt aus der Feder, das um 1628 oder 1629 entstanden sein mag und aus der Sammlung Lawrence auf uns gekommen ist. In der Radierung ist er mit einer sachlichen Vollständigkeit enthalten, die wirklich der Mitte seines Wesens nahesteht; nur daß er vielleicht etwas mehr vertrauend, ja fast sagt man: naiver da ist, als er im allgemeinen sein mag. Die Zeichnung zeigt ihn mißtrauischer, widerspenstiger, auch antipathischer — und man darf ja wohl von vornherein mit der Vorstellung aufräumen, daß Rembrandt im ganzen genommen »sympathisch« sei. Er kann es einmal sein; aber auf dieser Seite ist er fast immer sehr viel mehr — nämlich erschütternd; das Sympathische wandelt und weitet und tieft sich ins Rührende, Großartig-Beklagenswerte und — Niederzwingende.

Die Radierung ist im übrigen zuerst recht eigentlich das Feld der bewußten, der experimentierenden Metamorphose; der subjektiven, wenn ich so sagen soll; nicht der objektiven, der axiomatischen, mysteriösen, welche die größere ist. In den Radierungen zumal *spielt* er mit seinem Gesicht. Es ist aber ein sehr ernstes, ein ingrimmiges, ein böses Spiel. Wie wohl kann man ihn sich vorstellen, wenn man die Radierungen blättert! Er hat einen trägen Morgen; er ist unlustig. Er hat einen jener faulen Vormittage, die zweihundert Jahre nach ihm der russische Graf und Leutnant Lew Nikolajewitsch Tolstoi haben wird: der junge Tolstoi putzt seine Nägel, sitzt vor dem Spiegel, behandelt, doch ohne eigentlich etwas zu machen, gedankenlos, planlos sein Gesicht. So sitzt Rembrandt vor seinem Spiegel: er sieht sich, mag sich nicht, schneidet sich Fratzen, zupft an seinem Schnurrbart, fingert in seinem Haupthaar; eine Grimasse gerinnt plötzlich, er wird ernst, er wird sachlich — aus dem gelangweilten und albernen Getue vor dem Spiegel entsteht etwas, eine Situation, eine Anschauung, eine Aufmerksamkeit, eine Initiative zum Aufschreiben. Den Apparat des Malens mag er an diesem Montagmorgen zwar nicht bewegen, durchaus nicht; aber er hat ein paar Platten liegen; er holt sie mit der ausgestreckten Hand vom Bord, fast ohne sich selbst aus dem Auge zu verlieren; er »fixiert« die gerunzelte Stirn so sehr und so sehr die gerümpfte Nase, den mißmutigen Mund, die scharfe Haltung des Halses, die übellaunigen Augen, daß ihn der fremde, sehr fremde Kerl im Spiegel, der angeblich »Rembrandt« heißt, wieder »fixiert«, zurück-»fixiert«; so werden Spiegelbild und Urbild immer schärfer; man könnte wohl auch sagen, daß das Spiegelbild die Metamorphose des Urbildes bedinge — nicht umgekehrt . . . Man hat Blätter von diesem Typus anzweifeln, einem Schüler geben wollen; kein törichtes Unterfangen des Kritizismus scheint mir törichter; denn so sieht Rembrandt sich selbst.

Die Abwandlungen des Gesichts sind in der Radierung so unendlich wie im Bilde. Sie sind in der Radierung aber noch verwegener und schonungsloser.

O wie er sich selbst mißtraut; was er an sich selbst alles für möglich hält; welche verdächtigen Winkel seines Wesens er hervorkehrt! Schatten um Stirn und Augen scheinen Spelunken zu werden, in denen das Gesindel zusammenkommt; in ihnen hocken die üblen Chancen dieses Menschen wie Strolche in Kellerkneipen, wo fuseliges Zeug getrunken wird. Rembrandt — er stellt sich in seine Schatten wie in einen Hinterhalt, aus dem er sich selbst überfallen wird; er riskiert Börse und Leben, wenn er sich selbst in diesem Dunkel begegnet; er lauert auf sich selbst wie ein Zuhälter. Er macht sich über sich selbst keine Illusionen, und wenn er sich Illusionen macht, so sind es negative, mit denen er die positiven berichtigt . . . Er gefällt sich gar nicht; aber er hat einen kalten Fanatismus für sein Gesicht und für die Möglichkeiten, die er realisieren würde, wenn er nun nicht der Sohn des leidlich wohlhabenden Müllers Harmen Gerritszoon von der Mühle am Leidener Rijn und vor allem der Sohn der ehrenfesten Bürgerin Neeltje Willemsdochter wäre, die ein makelloses Gesicht hat und auf eine unwiderlegliche Weise aus der Bibel lebt. Was wäre er, Rembrandt, wohl geworden, wenn er um zwei oder um fünf Stufen tiefer geboren wäre . . . Ein Packer am Hafen von Amsterdam, ein Schifferknecht auf den Grachten, ein Zecher in den Schnapsbuden am Samstagnachmittag — einer um die Mädchen herum, denen es kaum zu einer Haube reicht, da er von ihnen profitieren würde . . . Es graust dem Malerradierer gar nicht bei der Vorstellung dieser Möglichkeiten; er holt sie kalt aus sich herauf — aus seinem »Keller«; er kratzt sie ein und schwärzt und druckt sie, nimmt die Proben zur Hand, besieht sie, legt sie zustimmend hin — zustimmend, ohne ein Wort zu reden, ohne einen Ton von sich zu geben, es sei denn einmal ein holländisches »Ja«.

So tut er mit sich das Ganze, Alles, das Äußerste, und in der Radierung namentlich das Unbarmherzige; nicht daß er sich »mindert«, denn das »Mindere« hat eine grobe Fülle, eine schwere Plastizität; es ist gewichtig und voll bis zum Bedenklichen; aber er pflanzt sich mit skeptischer Vorliebe mitten ins Gemeine. Dort substanziert er sich aus seinen echten Quellen aufs neue, wenn er sich, wie im Haager Bildnis, auf dem endlosen Stationenweg der Metamorphosen einmal schön und vornehm gesehen und gemalt hat.

Aber er findet auch den Weg zur Mitte seiner selbst. Das Ausschlagen nach rechts und links, und namentlich nach links, beruhigt sich, faßt sich; das Pendel schwingt aus; die Uhr steht. Die Radierung von etwa 1631, die mit den quergezeichneten Bettelleuten, zeigt noch einen dicken Rest jenes schwierigen Kumpans, der dich auf der Straße um einen Stuiver anreden und dabei ein Messer im Hosensack halten würde, jenes Kumpans mit der gedunsenen Nase, dem unreinen Atem, dem unrasierten Kinn, dem verdächtigen kleinen Lippen-

bart, den trüben kleinen Augen. Kein Zweifel: dieser ist nicht umsonst mit seinen Bettelleuten auf einem und demselben Blatt; dieser selbst ist ein Prolet, vielleicht ein Taugenichts und sicher einer von denen, die, wenn es vom Hafen her einmal zu Rottierungen wider die prästabilierte kapitalistisch-calvinische Weltordnung kommt, mit einem roten Fetzen an der Stange, einem roten Fetzen von einem Weiberunterrock, auf der radikalen Seite als die vordersten aufbegehren werden . . . Aber was geschieht auch sonst noch auf diesem grobporigen Gesicht! Die Sonne geht darauf unter und die Nacht bricht ein, und beide sind die Tageszeiten Gottes im Himmel; und das Gesicht wird zum Kopf, der Kopf zur Erdkugel in des Wortes buchstäblichstem und übertragenstem Sinne! Und endlich ist er doch in seiner Mitte angekommen; selbst die hypothetischen Gefahren sind geschwunden; im Blatt von 1648 sitzt er da — fest, sicher, unverrückbar, geordnet. Aber wie sehr mit Schwere geordnet, mit Gewicht! Soll man sagen: hier sitzt ein Bürger? Ein Bürger des Lebens, ein Bürger der Kunst? Ein Mann, der angekommen ist im Seinigen? Wenn er nun hier ein Bürger ist: dann ist das Bürgerliche hier so legitim, wie es nie gewesen ist! Dann ist es bürgerlicher als es selbst, sachlicher als es selbst, gewisser! Dann besteht der Bürger einmal in der Weltgeschichte zu Recht!

Von diesem Selbstbildnis ist als von dem mittelsten zu reden, so wenig populär es ist. Von diesem also; nicht von jenem sehr bekannten mit dem schiefen Barett, dem Spitzbart und dem aufgestützten Arm, dem Blatt aus 1639, der Zeit des Hauskaufs, die eine kritische Zeit ist, indem sie eine glückliche zu sein scheint. Auf dem berühmten Blatt von 1639 wird ein Rembrandt in der Krise erblickt, nicht der mittelste: ein Rembrandt von demonstrierter und mißvergünsteter Eleganz, dessen einzige Tiefe sein Mißtrauen ist, sein heimliches Unbehagen, sein Trutz, sein zweifelndes Gewissen . . .

Der Radierer zählt seine Technik. Nichts von der ausschweifenden Hand, die sonst seine Radierungen schreibt. Der Strich ist kurz, fein; von sorgsamten Händen sind die Striche, die Stäbchen zu Formen gehäufelt; es herrscht eine bürgerliche Ordnung des Gewerbs. Buchrücken, Tischdecke, Filzhut, Ärmel sind schraffiert; man wird in aller Technik dieses Blattes nicht nur keinen Exzeß, sondern sogar wenig Phantasie finden. Ihn selbst, den dargestellten Darsteller, wird man nüchtern finden wie nie; dies Maß von schwungloser Sachlichkeit wird man im Werk des Rembrandt kaum je wiederfinden. Er ist auch ein wenig fett, und das Fette beschwichtigt ihn, beschwert ihn, gibt ihm den unbeweglichen Sitz, in welchem gleichsam eingeschlossen, versichert er die Welt betrachtet. O ja: er ist ein Bürger; ein holländischer Bürger.

Wir gewahren es ohne Schrecken: denn er ist immer Rembrandt, und wo er Bürger ist, da ist der Bürger wieder Rembrandt, und also stellt der Bürger

einen Sinn des Daseins dar. Dies ruhige Sitzen in der Mitte kann auch anders benannt werden. Ist hier von allen Seiten gesammelt; ist hier von allen Seiten her zu einer behüteten und breiten und warmen Mitte hin geerntet; ist Rembrandt hier gleichsam die deckende Scheune seines eigenen Lebens, so ist dies doch immer *sein* konzentrischer Zustand — Rembrandts! Immer die Kehrseite des exzentrischen Zustands, der beinahe seine Regel genannt werden kann. Wenn ein Mensch mit dieser ausschweifenden Kraft sich einmal konzentrisch bindet, wenn er einmal das Verlangen nach der Ruhe in der Mitte der Dinge empfindet, wenn er einmal von den äußersten Grenzen der Sachen und auch der Gesellschaft den Weg in das Zentrum allen gegenständlichen, auch sozialen Daseins sucht, dann ist das Zivile in seiner Erscheinung und in seiner Substanz auf unvergleichliche Weise gerechtfertigt, und niemand soll die böse Lust verspüren, zu fragen, was denn da aus Rembrandt geworden sei. Er hat seine Gegenwart vollends entdeckt; er bestätigt an sich die Schwere und Einfachheit des Gegenwärtigen; er schließt der im allergrößten Sinne barocken Beredsamkeit des Malerischen, das ihm Bild und Zeichnung sonst kühn und verschwenderisch regiert, den Mund und läßt sich selbst im Zustand vollendeten Schweigens gegenwärtig sein. Hier sitzt er nun, und man empfindet: so könnte er ewig sitzen; ewig so in der Mitte; ewig so schweigsam; ewig ein wenig fett; ebenso gänzlich gegenwärtig, unverrückbar gegenwärtig. Daß wir es nur gestehen: es ist ein Rembrandt zwischen dem holländischen Bürger und dem Buddha seiner indischen Kolonien; und fast bloß der zwischen Mißtrauen und zwar nicht Vertrauen, aber Objektivität in die Mitte gesetzte Ausdruck seines beobachtenden Blicks bedeutet noch eine Grenze gegen die Unbeweglichkeit und empfindungslose Objektivität des Buddha, der nicht mehr mißtrauisch ist und nicht mehr vertrauend, ja der auch nicht mehr beobachtet, weil die höchste Objektivität nur noch das ewig gegenwärtige Dasein selbst bedeutet und also selbst das Gewahren ausschließt, geschweige die Beobachtung.

Dies ist der »mittelste« Rembrandt. Es ist der gänzlich in sich Gekommene; der Rembrandt, der seinen Schwerpunkt in sich fand und in dem Bewußtsein davon nur diesen Schwerpunkt darstellen will — einmal, oder ein Mal unter jenen nicht allzu vielen Malen, die ihn, den an den Rändern unerhörter Möglichkeiten sonst verzweifelt und großartig Entlangtastenden, zur Ruhe in ihm selbst beschwichtigen. Es wurde gesagt: das Gesicht des Rembrandt prädestiniere sich selbst und all sein Tun zum Malerischen. Ich halte dafür, daß man diese These verteidigen könne und müsse. Aber ich stehe auch nicht an, das Überzeugende dieser Ausnahme auszusprechen. Weshalb auch nicht: in großen menschlichen Dingen ist nichts ohne seine Antithese möglich. Auch

bei Rembrandt hält das Malerische sich notwendig über dem Grund seines Gegenteils. Er hat dem schweifenden Trieb des Malerischen ein Zentrum gefunden: sich selbst. Wenn man will: ein zweites Zentrum; ein Nebenzentrum oder Gegenzentrum. Das andere Zentrum ist die Unendlichkeit. Dies hier: es ist das Gesicht als »Ding«, als »Gegenstand«.

In diesem Sinn der absolutesten Gegenständlichkeit mögen wir auch denken: so wie dies radierte Bildnis von 1648 sieht Rembrandt aus; es gibt kein Bild von ihm, das im gegenständlichen Sinne ebenso wahr wäre. Nur müssen wir uns im gleichen Augenblick erinnern, daß die gegenständliche Wahrheit eines Bildes, die gegenständlich-gegenwärtige, nicht die einzige ist; sie kann es nicht sein, denn sie enthält die Fiktion des Unabänderlichen; und also ist es unmöglich, den Rembrandt nur in diesem Bilde zu erkennen; und also ist es notwendig, ihn ebensosehr in den Bildnissen zu suchen, die Widerschein der Metamorphosen sind. Es gibt den konstanten Rembrandt doch nicht ohne den variablen, den stabilen doch nicht ohne den barocken, welcher durch die Verwandlungen schweift. Mir scheint endlich, man dürfe dies radierte Bildnis von 1648 nie betrachten, ohne auch daran zu denken, daß es im Jahr des herrlichen Samariterbildes des Louvre radiert ist. Die Spannung ins Objektive, das ist hier: ins Meßbar-Gegenständliche, bedarf, um dem ganzen Rembrandt zu gehören, der komplementären Gegenspannung ins Mysteriöse; die Spannung ins Nüchterne, ins »Impassible« bedarf der ergänzenden Gegenspannung ins Traurige, Melancholisch-Unendliche; das Gegenwärtig-Begrenzte der Gegenspannung ins Endlose des »Transitus«. Nur so ist Rembrandt ganz »gegenwärtig«. Zwei unvereinbare Dinge *zusammen*: sie erst machen den Rembrandt aus.

Es gibt Bildnisse des Rembrandt von ihm selbst, die stärker ansprechen, aus denen man mehr entnimmt oder zu entnehmen meint; verräterischere Selbstbildnisse. Dennoch würde ich auf kein Selbstbildnis des Rembrandt so gerne wie auf dieses hier jenes schöne Wort anwenden, welches Adalbert Stifter zur dichterischen Deutung des Menschenangesichts gefunden hat: Er redet vom Gesicht als von dem »wunderbaren Titelblatt der Seele«. Ist es nicht ebensosehr die Sache eines Titelblatts, zurückzuhalten als zu manifestieren? Hier nun geschieht beides im Gleichgewicht. Nach allen Seiten ist es gleich weit von diesem Bilde. Es teilt, wie ein Titelblatt wohl soll, dem gesamten Register der Selbstbildnisse des Rembrandt auch eine Überlieferung der vollkommenen Sachlichkeit mit; überwiegt je in einem Selbstbildnis einmal das Exzessive, so empfängt dies Exzessive von diesem mittelsten Bilde, diesem »Titelblatt« eine in die Ferne wirkende Korrektur. Und mehr. In diesem Selbstbildnis ist die Sachlichkeit der Beobachtung des Rembrandt nicht nur wie in einer Rückversicherung gewährleistet, sondern

auch direkt verbürgt; jetzt wissen wir ganz sicher: auch der Rembrandt, der sich heftig interpretiert, auch der traurige, der schwermütige ist nicht sentimental, wie der übermütig scheinende nicht lustig ist; auch da, wo sein Selbstbildnis in den Affekt ausschweift, ist es in der *vollkommenen Sachlichkeit* verankert, und das Blatt von 1648 ist Anker und Ankergrund. Das Motiv der Beharrung wird am allermeisten von hier aus für das gesamte Werk des Rembrandt wirksam; nach vorwärts wie nach rückwärts. So sehr ist hier die Mitte. Sie neutralisiert auch den Affekt zu einer bloßen Gegenständlichkeit.

Die dreißiger Jahre haben den wandelbaren Rembrandt im gemalten Werk fast allzusehr gezeigt: einen Rembrandt der subjektiven Verwandlungen. Sie kennen einen Rembrandt mit und ohne Vollbart; einen melancholischen und einen markiert lustigen — einen mit dem kunstmalerhaften Übermut, der im Atelier posiert und nicht so vollends durchdringt, wie er wohl möchte; einen Rembrandt, der, Saskia, die feine Gattin, auf dem Schoß und üppig angetan, an der mit einer Pfauenpastete besetzten Tafel pokuliert und schöntut — einen etwas fatalen Rembrandt, der sehr weit von sich selbst weg ist; einen Rembrandt als Fahnenenträger (wenn er Rembrandt *ist*); einen Rembrandt mit der Sturmhaube, der unter ihr so halslos geduckt und so ängstlich erscheint wie eine Schildkröte unter ihrer Schale; auch einen Simson, der seinen Schwiegervater bedroht und in die Züge des Rembrandt eskamotiert ist. Sucht man die Pole in dieser Flucht der Erscheinungen, so sind es etwa diese: der stehende Rembrandt aus der Sammlung Dutuit und das Bildnis der Londoner Nationalgalerie von 1640, oder etwa das ovale Bildnis von 1634 im Louvre. Den stehenden Rembrandt von 1631 — den mit dem rührenden Hund — bestätigt die bekannte Federzeichnung von der ersten Hälfte der fünfziger Jahre im Rembrandt-Haus zu Amsterdam. Wir dürfen gewiß sein, daß Rembrandt von breiter und niedriger Statur ist; wie er selbst im ganzen kurz ist, so ist der Hals in der Tat kurz, und kurz sind die Gliedmaßen; er hat im ganzen und einzelnen etwas Stumpfenhaftes. Im Selbstbildnis der Sammlung Dutuit (im Petit Palais zu Paris), einem Bildnis, an dem ich nicht zweifeln kann, untersteht er allerdings dem Trieb zur Travestie: in ausladender Vermummung von tiefer Komik des Ungeschmacks hätte er sich bald so breit wie hoch gemacht, der sonderbare, unwahrscheinliche »Herr« mit Stulphandschuh und kavaliermäßig vorgestelltem Stock und nobel eingestemmter Rechten. Ach wie sehr ist dieser nachgeahmte Galanthomme mit dem barocken Turban alla turca der Herr seines Hundes; doch wahrlich würde man für Herr und Hund »bald aufhören, den Pudeln gram zu sein«, so garstige Pudel sie sein mögen. Das schöne Louverbildnis ist ein wenig indifferent, weil es mit allem Persönlichen auch ziemlich gesellschaftlich ist. Das berühmte Londoner Bildnis ist spürbarer zwiegeteilt.

An die Brüstung lehnt den rechten Arm ein repräsentativer Rembrandt in Barett, Samtmantel und Pelzkragen; aber über den Augen und in der Stirnfalte lauert der mißtrauische Rembrandt, bereit, sehr bereit, sich ins Persönlichste zurückzuziehen und vor der Welt, deren prächtiges Kleid er trägt, seine Ruhe zu haben; ein depressiver Rembrandt, der nur zu bald Ursache haben wird, der zu sein, als den Stirn und Augen ihn hier anmelden: denn zwei Jahre darauf wird mit dem Leben der patrizischen Gattin die Fiktion eines Rembrandt zu Ende sein, der zugleich ein großer Künstler und ein großer Herr in der Gesellschaft wäre. Die durchaus gegensätzlichen Elemente, die auf keine Weise zu vereinenden, nämlich das Persönliche und die Gesellschaft, die Kunst und das offizielle Wesen, in dem Louvrebildnis von 1634 noch leidlich optimistisch ineinandergeschoben, beginnen in dem Londoner Bilde einander abzustößen. Rembrandt sitzt über seiner Kleiderpracht schon wie ein Fremder über dem Fremden; man sieht ihm in die Augen und auf die Stirn — und was sich zu verbinden scheint, zerfällt.

Nirgends scheint er mir so gewiß, so »ermittelt« wie in dem Blatt von 1648, dem Jahre, in dem nebenher ein Dreißigjähriger Krieg sein Ende nimmt.

Und dennoch: was wäre im Werk des Rembrandt so absolut, daß es nicht einer tiefen Relativität aufs neue unterworfen würde? Wie ist es weiterhin mit der Gewißheit des Blattes von 1648?

Auf der »Höhe« des Lebens, die für Rembrandt zugleich die Tiefe seines Lebens ist, nämlich die Mitte zwischen dem Tod der Saskia van Uylenburgh im Jahre 1642 und dem großen Bankerott von 1656, der nur den letzten Akt des im Jahre 1642 deutlich einsetzenden Zusammenbruchs bedeutet — auf dieser problematischen Höhe des Daseins stellt sich Rembrandt mit der ausmittelnden Sachlichkeit dar, die wir in der Radierung von 1648 gesehen haben; in der Radierung, mit der er sich gefragt zu haben scheint: wie sehe ich nun eigentlich aus, wenn ich mich ruhig, vollständig, gelassen anschau, wenn ich mich sozusagen auf das Perennierende prüfe — ohne zum Guten und ohne zum Schlechten zu *übertreiben*? Um dieselbe Zeit, nur wenig später, um 1650 malt er das Bildnis, das heute der Leipziger Galerie gehört. Man kann wohl auch von diesem Bild nicht sagen, daß es *übertreibe*. Und man fühlt: wenn dies Bild, auch dies, ein Bild der Mitte, wenigstens im chronologischen Sinne, genannt werden darf, wenn dies etwas trübe (moralisch trübe) Bild ungefähr in der nämlichen Zeit entstehen kann, in der die Radierung des »mittelsten« Rembrandt entsteht: dann ist es um die Sicherheit des »Bürgers« von 1648 doch auch wieder zweifelhaft bestellt. Und gewiß ist auch dies Leipziger Selbstbildnis ein Bildnis an der Mitte: nämlich an der Mitte zwischen jenem frühen, bewölkten und besonnenen Selbstbildnis zu Kassel und dem düsteren Ende.

Auch jener Rembrandt steht wieder auf, der auf dem radierten Blatt mit den Bettelleuten unser und zumal sein eigenes Mißtrauen noch erregen konnte. Und glauben wir auch diesem neuen Bilde — einem Bilde wo nicht des Mißtrauens, so doch der Zweideutigkeit im Objektiven; auch es ist echt; es ist sehr echt; denn es hat den Vorzug, ohne jede repräsentative Idee gemalt zu sein; es ordnet sich in keine Gesellschaft ein; Rembrandt steht nur sich selbst gegenüber — und wie direkt! Er konfrontiert sich mit sich; er stellt sich nicht dar; er macht nicht die mindesten Umstände mit sich; dies kleine Leipziger Selbstbildnis hat den Vorrang der Studie, wenn es auch die Fülle und Schwere des Bildes, ja eine monumentale Wucht, eine besondere Größe, eine besondere Gedehntheit besitzt. Auch dieses Selbstbildnis ist wahr, so gut wie die Radierung; denn das Rembrandt-Gesicht mit den Schatten der wandernden Wolken, mit dem Widerschein der fleckenden Sonne, dies landschaftliche Gesicht, dies Weltgesicht, das aller hellen und dunklen Phasen des Daseins fähig scheint, mit einem Wort: dies Rembrandt-Gesicht im Zeichen der *Verwandlung* — es ist sein Bild nicht minder; nicht minder ist sein Bild die wunderbare Unzuverlässigkeit der Situationen, die mit Licht und Schatten auf das Gesicht gemalt ist — nicht minder als der sozusagen bürgerlich fixierte Rembrandt des Blattes von 1648. Dies also ist die »Sicherheit« des Blattes von 1648: sie schaut sich an, und schon entsteht hinter ihr die Ungewißheit der Leipziger Studie von 1650, auf der ein imaginärer Tod einen Schatten über den Rembrandt zu werfen scheint. Wer übrigens empfindet nicht die transzendente Traurigkeit selbst auf dem scheinbar unempfindlichen Blatt von 1648? Der Mund, nach dem Schicksal allmählich alternder Männer schmallippig geworden, ja etwas eingezogen, ist eher zur Bitterkeit als zum echten Gelächter verzogen vorzustellen.

Wie gewinnt auf dem Leipziger Bildchen die samtene Toque ein anderes Ansehen als auf den Selbstbildnissen aus den dreißiger Jahren und noch von der Wende des Jahrzehnts! Das Repräsentative fällt ab; die Toque ist alt geworden; der Mann ist alt geworden, ob er auch erst die Dreiundvierzig durchschritten hat; er ist einsam geworden, und der Samt des Baretts hat nur noch *die Welt* zum staunenden Publikum, welche Rembrandt heißt; er befindet sich nur noch in der eigenen Gesellschaft; oder in einer Gesellschaft, deren Eingezogenheit der zunehmenden Eingezogenheit des Rembrandt gleich ist. Aber wieviel schöner ist nun die Toque, als sie um 1640 oder 1634, ums Jahr der vornehmen Heirat ins Patriziat hinein, gewesen ist! In jener Zone, in jener Zeit vermag er sich den Samt und die Seide um so weniger anzueignen, je mehr er beide in Anspruch nimmt. Nun aber, da sie gleichsam abgelegt sind, nun erst gehören sie ihm recht; nun sind sie seine gehörigen Attribute, wo sie vorher aufgesetzt und angezogen erschienen. Und nun sind sie so schön wie nie.

Was tut es, daß ihm der offene Hemdkragen um den dicken und kurzen Hals lungert, den man als die Leitung eines etwas asthmatischen Atems denken möchte. Jetzt erst beginnt Rembrandt, was er zu sein bis dahin vergeblich versucht hat: ein Fürst.

Es ist ein Wunder, wie ihn die Metamorphose des Lebens vom falschen Glück zum echten Unglück aufgehen macht. Das Selbstbildnis der Sammlung Mendelssohn in Berlin, mit der Jahreszahl 1655 datiert (sofern sie nicht als 1651 oder 1658 zu entziffern ist, was der Forschung als möglich gilt), offenbart einen zur Größe eines wahren Herrn aufgewachsenen Rembrandt; ein Jahr vor dem Bankerott, vielleicht schon nach ihm, doch gewiß im Jahrzehnt der Vollendung des Zusammenbruchs, ist er herrschaftlicher anzusehen, als er jemals in den »prunkenden und prahlenden« Tagen mit der reizend und verhängnisvoll anmutenden Saskia anzusehen war. Da ist er: die Büste seiner selbst. Sie füllt die Welt aus; es bleibt fast kein Raum um sie. Er trägt die schwarzsamtene Toque, einen braunen Mantel mit pelzenem Besatz, einen roten Rock und eine dicke goldene Kette mit goldenem Medaillon. Welches Amt ist ihm gegeben? Von welchem Amt ist dies Gold das Abzeichen? Wer ist dieser Magistratus? Rembrandt? Aber er ist in den Fallen und Schlingen der abgefemtsten Kapitalisten Amsterdams, gewisser Calvinianer mit dem vorherbestimmten Zinsfuß; er vermag es kaum mehr, sich zu bewegen; er arbeitet wie ein Rasender, um aus den Netzen und Fallen herauszukommen; aber es ist keine Hoffnung auf Rettung. In dieser Verfassung, ein Hoffnungsloser, Müder, holt er aus der Garderobe von ehemals den verbräunten Mantel und das samtene Barett und aus dem Kasten der Saskia oder jetzt der Truhe Hendrickjes die goldene Kette von ehemals. Der rote Rock über der Brust ist das Feuer und das Blut. Nun fehlt nichts mehr: es sei denn eine Sonnenseite und eine Schattenseite: die erste für die Vergoldung des Goldes und der Wange und des Ohrrings, die zweite für die Trauer, die Einsamkeit und die Scham. Nun also malt er sich. Es wird das Bildnis eines Fürsten. Dies wird es, ohne so gewollt zu sein. Es muß so geraten; die Metamorphose hat ihren Sinn im Schicksal liegen; das Leben, das schreckliche Leben hat diesen Mann zu einem Fürsten gemacht: das schreckliche, nicht das »gute«! Schreibet den Namen eines Kaisers unter dies Bild, und man wird euch den Namen glauben. Mehr. Nicht der Name eines Kaisers genügt, die neue Weihe zu bezeichnen, die über dieser gemalten Büste liegt. Die breite, schwere, ruhig atmende Würde dieses Bildes, im Leben des Rembrandt auf *diese* Weise nicht erhört, am wenigsten in jenen Tagen, da er mit Saskia um die Gesellschaft buhlt, macht einen schon aus der Mode gekommenen Maler, welcher nun gar der Geliebte einer Dienstmagd geworden ist, zu einem olympischen Zeus. Jupiter Uranus — hier ist sein Name.

Ein »Magistratus«, dem nur die Zeusbüsten der Alten ebenbürtig sind. In dieser Höhe der Zusammenhänge ereignet sich weiterhin nur noch, was zu ihr gehört. Rembrandt hat den Mantel und die Toque und die Kette nur noch entliehen — bei sich entliehen. So ist er ein imaginärer Herrscher — einer, der sich selber die Insignien verleiht? O ja, dies ist er. Aber es zeigt sich, daß diese Metamorphose tiefer überzeugt als manche Krönung, die sonst aus einem Prä-tendenten einen Kaiser macht; es zeigt sich, daß man diesem hier am meisten glaubt. Es zeigt sich, daß ihn das Publikum, das ihm fehlt, alsbald in einer Unzahl umsteht, über die ein Kaiser sonst nie geboten hat: *denn diesen Rembrandt umsteht die Welt, die er sich selber denkt*. So kann er gelassen sein. Kein Nerv an ihm ist unruhig bewegt; selbst das Mißtrauen ist geschwunden, um einem himmlischen Schimmer jener reinen Güte Raum zu geben, die vielleicht seine natürlichste Eigenschaft, doch sicher sein am wenigsten gezogenes Los gewesen ist. Das Mißtrauen also ist verschwunden — aber nicht die Traurigkeit. Rembrandt bleibt traurig. Seine Traurigkeit ist ja nicht nur empirisch; sie ist ihm a priori einverleibt; sie ist konstitutiv; sie ist organisch. Sie ist auch transzendent. Er ist ein Gott; hier ist er es; aber wenn es dies geben kann, so ist er ein trauriger Gott; ein Gott — zu drei Vierteln seiner Allmacht im Schatten. Ein trauriger Gott. Ist ein Gott traurig, so ist die Trauer freilich auch mehr als eine Empfindung; sie ist nicht mehr subjektiv; sie ist der normale Zustand einer ganzen Welt.

Unter allen übrigen Bildnissen kommt das kleinere Selbstbildnis des Wiener Museums dem Selbstbildnis in der Sammlung Mendelssohn am nächsten. Zunächst: es scheint mit demselben Apparat gemalt zu sein: dem nämlichen schwarzen Barett, dem gleichen braunen Mantel, dem gleichen roten Leibrock. Es stimmt mit dem Bildnis der Sammlung Mendelssohn auch in der Lebensgröße überein, auch in der direkten Wendung zum Beschauer — in jener würdigsten Haltung, die ein Ebenbild archaischer Frontalität ist. Es ist dem Berliner Bildnis auch im Ausdruck am nächsten: es ist eine schöne Behauptung jener Erlauchtheit, die im Berliner Bildnis mit überzeugender Selbstverständlichkeit aufgestellt ist. Nur daß die goldene Kette fehlt, denn sie ist vielleicht im Konkurs geblieben; nur daß die Kleidung einen minder großartigen Vortrag hat, ob auch die Röte am Wams noch immer über einem mächtig durchbluteten Herzen zu glühen scheint; nur daß der faltig alternde Hals weniger verhüllt, unbedenklicher eingestanden wird — und daß die tiefe, ehrfurchtgebietende Würde dieses einsamen und geradeausgerichteten, nur mehr sich selbst, aber sich selbst als eine Welt anblickenden Lebens den nahenden Verfall des mächtigen Gesichts nicht mehr lange verleugnen wird. Die Würde fängt an, die Würde einer großartigen Ruine zu sein.

Man hat, sehr versehentlich, gefragt, ob dies Wiener Bildnis vor oder nach dem Konkurs gemalt sei. Mir scheint es unzweifelhaft, daß dies Bild der Zeit nach dem Zusammenbruch der äußeren Lebensverhältnisse des Rembrandt angehört; man hat es mit besserem Recht in die Nähe des Jahres 1665 gerückt; doch dürfte es eher vor als nach diesem Jahre entstanden sein. Die Wiener Forschung will nun das größere Bildnis des Wiener Museums, das lebensgroße Kniestück, um drei oder vier Jahre nach dem Wiener Kopfstück ansetzen. Dieser Versuch der Datierung scheint mir der physiognomischen Bedingnisse zu spotten. Offenbar ist der Rembrandt des Wiener Kniestücks jünger; man wird das Kniestück in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre setzen dürfen, das Kopfstück in die erste Hälfte der sechziger Jahre. Wenn dies Kopfstück in einem gewissen Maß Reprise des Bildnisses in der Sammlung Mendelssohn ist, so bedeutet dies nichts gegen die Chronologie; Rembrandt wiederholt einen bestimmten Typus seiner Bildnisse wie eine These, eine Idee, die er neu auf ihre Kraft prüft. Er wiederholt in späten Jahren sogar Experimente, die ihn vordem der malerischen Sinnesweise des Frans Hals fast peinlich verwandt gemacht haben.

So haben wir vorgegriffen. Das Wiener Kniestück ist eher. Es ist vielleicht das erste Bildnis nach dem Konkurs. Das Ereignis ist vielleicht gerade vorüber. Er schaut nun aus sehr skeptischen Augen; das reine Mißtrauen blickt aus ihnen, die reine Desillusion, und alle Güte, in der sich auch Enttäuschung noch verbergen könnte, scheint dem unglückseligen Manne gründlich ausgetrieben. Denen, die in diesem Augenblick wagen würden, ihm noch ein Wort von Menschenliebe zu erzählen, würde er mit den kräftigen Händen kommen, die mit dem Daumen lose im Gürtel stecken; er würde den Christenmenschen mit den Fäusten kommen, wenn ein Blick seiner Augen, aus Mißtrauen und Hohn, aus allen Zweifeln und allen Nuancen des Hasses gemischt, nicht genügen würde, die Pharisäer, die da Zöllner sind, zu verscheuchen; wenn die Breite seiner Brust, eine Breite, die an ihm kaum jemals mächtiger war, nicht genug sein sollte, die Worte der Schwätzer abprallen zu machen. Da steht er: Mißtrauen, Menschenhaß und eine Brust, die eine wahre Brustwehr ist; die Geschosse der guten Gesellschaft, die auf ihren Scheinen besteht, schießen auf diese Brustwehr los; aber sie kehren um, bevor sie ankommen.

Ein »handfester« Rembrandt. Man meint, das Wort käme von diesem Bilde her. Auch ein beraubter Rembrandt; man fühlt, es ist ihm etwas genommen. Auch ein besonders persönlicher Rembrandt: ein gereizter; ein etwas nervöses, etwas kompliziertes Gesicht über der ruhigen Einfachheit der mächtigen Brust im braunen Mantel, der jetzt mehr ein Kittel ist. Begreiflich, wenn dies Bild etwas individueller geraten ist: von allen Seiten haben die kapitalistischen

Hetzhunde ihn in ihn selbst zusammengetrieben, und einen Augenblick fühlt er wohl die Enge seines Zustandes, darf er sie fühlen; einen Augenblick lang darf er jene ausgebreitete, ja wie ein edler Dunst über sich selbst hinausdünstende Anonymität verlieren, jene eigenen Weihrauchs würdige Anonymität, die im Bildnis der Sammlung Mendelssohn das Fest-Persönliche glorreich umwebt. Es ist ihm erlaubt, dem Rembrandt, dessen Antlitz groß ist, wie das eines Himmelskörpers, in diesem schrecklichen Augenblick auf eine Weile etwas knapper zu werden; er ist aus der Breite seines Bürgerhauses an der Breestraat ausgetrieben; er bewohnt eine Stube in dem Wirtshaus zur Kaiserkrone an der Kälberstraße auf Kredit; und diese »Kaiserkrone« ist statt einer echten Krone die bitterste aller Satiren.

Er wird in dichterischen Augenblicken die Haltung eines Jupiter wiederfinden, wenn diesem Jupiter auch nicht das Vorrecht der Götter, die ewige Jugend gegeben, sondern das Verhängnis der Menschen zugeteilt ist, zu altern, zu altern. Diese erhöhten Augenblicke werden Augenblicke bleiben, und sie werden nicht hindern können, daß der Gott in den Menschen abstürzt wie in einen schroffigen und schwarzen Abgrund. Er gleitet in ihn; er schürft sich blutig; er hält sich fest, noch einmal und noch einmal; er bindet sich einen Lappen um den wunden Schädel, und wenn er in der Tasche die kleine blecherne Schnapsflasche noch heil findet, so trinkt er sie leer; doch dann ergreift ihn vollends der Taumel; er stürzt von brechenden Steinzinken; aufs neue rutscht er mit Geröll und Schutt; endlich schlägt er auf, erhebt sich nochmals, quitiert den Befund mit einer Grimasse des Lachens und ist tot.

Die Traurigkeit. Zwar kann sie ihn nicht hindern, immer wieder einmal eine fürstliche Haltung einzunehmen. In der Neuyorker Sammlung Frick sitzt er auf einem Sessel, den man nicht sieht (nicht sehen darf, denn er wird Plunder sein, von Motten und Würmern zerfressen, und aus den Rissen des geplatzten Polsters wird das Roßhaar quellen) — dort also sitzt er auf einem alten Sessel wie auf einem Thron; lebensgroß; er hält den Stock, der wahrhaftig einen silbernen Knopf trägt, wie das Zepter der Hoheit; das schwärzliche Barett, unter welchem ein braunes Käppchen den lichterem Scheitel wärmt, ist einen Kurhut wert; den braunen Mantel meinen wir zu kennen, aber hier ist er in den Umhang eines Ornats verwandelt, und das gelbe Kleid scheint eitel Gold, der rote Gürtel erhabener Purpur. Wer zweifelt, daß dieser Mann, dem auch das Mißtrauen des Blicks in eine gebieterische und freilich desillusionierte Ruhe zurückgekehrt ist — ich sage: wer zweifelt, daß die Majestät dieses Mannes *regiert*?

Ach ja, wir wissen es: diese Majestät ist etwas brüchig. Sie ist etwas mürb. Die Herrlichkeit ist trocken wie Zunder, und man wird gut tun, sie nicht an-

zurühren. Aber wer käme auch auf den frevlerischen Gedanken, sie anrühren zu wollen? *Oculus, non manibus* — und also hält sie ewig. Ja selbst das »*oculus*« ist fast noch zu viel. Ein blinder und tauber König mit dem Stab des Blinden: er fordert einen tauben und blinden Bewunderer.

Dies alles steht dennoch fest, und also haben ihm die Metamorphosen nichts an, die ihn aus einem König zu einem Brantweintrinker und zu einem grin-senden Narren machen; die ihn zwingen, sich so zu sehen; und wiederum ihn zwingen, so zu sein, wie er sich sehen muß — nach dem Bilde der Möglich-keiten, die ihm seine Notwendigkeiten zu werden scheinen.

Die Gelehrten haben geglaubt, den Rembrandt vor dem »Ruf eines Trinkers« schützen zu müssen, und weisen jeden Gedanken an diese böse Chance ent-rüstet in das Reich der Fabel hinaus. Ach, aber die Fabel ist gerade das Reich des Rembrandt, und in diesem Reich steht auch die Flasche bereit; nicht sie allein, aber auch sie. Eines Morgens schaut er in die Spiegel dieses Paradieses; aber sie sind ein kümmerlicher Spiegel an der schlechtgekalkten Wand, viel-leicht sogar auch nur ein Scherben. Es ist zufällig der Aschermittwoch 1659; und diese geschwollenen Lider, diese übel leuchtende Nase, diese grauen Massen des Gesichts, diese Falten des Leidens auf der Stirn sind den Abend zu-vor nicht nüchtern gewesen. Rembrandt fecit 1659. So malte und so tat er im Jahr des Unheils 1659. So bewahrt ihn Bridgewater House in London. Es ist ein Vormittag der Eingeständnisse. Die Haare sind grau. Die Stirn ist nackt bis unter das faule Grün der Kappe. Die Locken rollen sich nach der schlaffen Weise des Alters, nicht mehr nach der kraus aufstrebenden, elektrischen Weise der Jugend. Der Glanz auf diesem Antlitz ist ebensosehr Phosphor von innen her, wie Licht von außen. Um eben jene Zeit fällt er auch in die Allüre der Bohème zurück. Das Selbstbildnis zu Aix, um 1659 gemalt, verrät ihn noch einmal in den Spuren des Hals. Es ist in diesem Bildnis fast etwas vom Cabotin; so setzt er die Kappe schief, so läßt er die Mähne wehen, so schiebt er das Kinn in den offenen Kragen; er wird beginnen, vibrierend zu deklamieren; so ist er auch gemalt — die Farbe, pittoresk, zu pittoresk, gebärdet sich wie eine im-provisierende Schminke. Rembrandt als Histrione! Auch diese Wendung soll in der Allmenschlichkeit dieses Lebens also nicht fehlen. Aber er wäre immer ein Histrione aus dem Jahrhundert des Molière und des Calderon, und aus der unendlichen Tiefe der Traurigkeit dieser Augen, aus der furchtbaren Klem-mung dieses Mundes würde die Farce dieses Selbstbildnisses legitim, wenn sie — ja wenn sie wirklich eine Farce wäre.

Von nun ab sieht man die Traurigkeit des Gesichts und der Haltung immer größer werden. Von nun ab verschmäht er meist sogar das samtige Barett: eine Nachtmütze, ein umgewickelter Stück weißes Linnen umhüllt nun auch unter

Tage einen Schädel, der vordem gar den Federhut, ja den Turban getragen hat — den freilich naiven Turban jenes holländischen Pascha von 1631; doch mag man selbst am umgewickelten Kopftuch des Bildes von 1660 im Louvre noch die alte Lust des Rembrandt erkennen, einen Turban zu winden — freilich eine müd gewordene, nachlässige Lust; es ist ihm wohl kaum mehr der Mühe wert, auch nur dies Kopftuch umzubinden oder die billige Leinenmütze tiefer über den Kopf zu ziehen; er schlürft mit alten Filzschlappen über den kalten Boden seiner letzten Werkstatt an der Rozengracht draußen, wo Amsterdam sich in die Vorstadt geringer Leute verliert; es verlohnt ihm nicht mehr, sich anzuziehen; aus dem Bett fährt der Alte, der zwar erst Drei- oder Vierundfünfzigjährige, aber Alte, in einen alten Mantel mit pelzenem Kragen (vielleicht den nämlichen, der ihm um einige Jahre eher noch würdiger zu Gesichte stand); mit einer Mütze, die ihm am Kopf mehr hängt als sitzt, geht er zur Staffelei, um ein Mal mehr zu malen, was auf der Welt ist. Doch was wäre noch auf der Welt, wenn nicht er selbst *allein* — er selber in sich lebend wie in einem uferlosen Lande der Verbannung, das seine Grenzen nur am Jenseits fände und nur die undefiniert-gebrochene Mißfarbe der Traurigkeit wüßte? Rembrandt sitzt mit Malstock und Pinsel; aber die Werkzeuge sind gesunken, da er sich im Spiegel erblickt; der Mut ist ihm vergangen, und sein Auge fragt: Bin ich das? Ist das — ich? Ist dies alles, was übrig bleibt? Ist das die Verwandlung, die von der Zeit und von Gott mit dem Menschen vorgenommen wird? Ein Hiatus des Lebens; ein tödliches Intervall — und Rembrandt sitzt an diesem traurigen Morgen mitten in ihm.

An diesem traurigen Morgen; an diesem gänzlich hoffnungslosen, gänzlich resignierten; er ist so resigniert, daß Rembrandt nicht mehr zu froheren Morgen zurückdenkt, die nicht zahlreich waren, sondern mit traurigem Erstaunen, ohne nach rechts noch nach links zu blicken, ohne nach oben zu schauen noch nach unten, nur sich selbst wahrnimmt. O dieser traurige Morgen . . . und noch ist er vielleicht nicht einmal der traurigste. Denn ein Jahr später, wenn die nachgetragene Bezeichnung »Rem. F. 1660« auf dem Louvrebild die Wahrheit sagt, nämlich 1661, malt er jenes noch traurigere Selbstbildnis, auf dem er ein Buch, etwa — so wurde auch gemeint — Blätter einer Judenbibel, hält und mit einer in seinem Leben, in der Reihe seiner Selbstbildnisse und Bekenntnisse unerhörten Wehmut die Augen aufschlägt, die Brauen und die Stirnfalten emporzieht. Empfindung, die dies Bildnis wirklich spürt, regt sich in der Nähe eines physischen Schmerzes; so sehr tut es weh, dies Bild zu sehen, das eine zur Not verheilte Wunde ist, mit feiner Haut nur überzogen, die bei der geringsten Bewegung wieder reißen könnte. Ja, hier ist er beinahe dahin gekommen, Mitleid zu heischen — er, Rembrandt, der die

Gewalt eines Löwen hat und noch als Alter sein eigenes Leben wie das der Seinigen gleich einem zähen Raubtier in den Pranken hält; er, dem die Seinigen, eine innige Geliebte, ein edler Sohn, nur zu *dienen* vermögen, zu dienen bis ins Ende ihrer Tage. Aber hier bricht wieder die tiefe Güte seiner Natur hervor, die Mitleid hegt und Mitleid heischen mag. Er scheut sich nicht, zu bekennen, daß er auf Güte angewiesen ist: auf jene Güte, die ihm gerade um das Jahr dieses Bildes Titus und Hendrickje so herrlich beweisen. O nein, er ist kein Löwe; er ist ein altes Haustier mit dem Gnadenbrot, hinter dem Ofen, mit verbundenem Kopf. Vom Trotz ist jede Spur getilgt; Rembrandt ist sanft; Rembrandt ist fromm; er ist arm und zahm; Rembrandt ist gut unter Guten; und Rembrandt ist ein wenig glücklich, wo er am allertraurigsten ist.

Er sitzt vor seinem Spiegel wie einer seiner Bettler am Wege, wo die Almosen klappernd in den Holzteller fallen; er wartet, daß ihm der Spiegel ein Almosen schenke; dann würde Rembrandt dankend mit dem Kopfe nicken, an dem das Kopftuch über grauen Haaren sitzt wie ein Verband über einem Weltsystem von Wunden. Aber der Spiegel kann kein Almosen geben; die Brauen bleiben wartend aufgezogen; der rührende Kopf bleibt schauerlich unbewegt.

War er schon vorhin rührend, in einem jener letzten Versuche, noch einmal leicht zu sein, das Leben wie ein Bündel Allotria über die linke Schulter zu werfen und so das Stückchen Weg bis zum Grabe zu Ende zu trotten, rührte so sehr schon jener Rembrandt zu Aix, der mitten in entsetzlicher Verstimmung noch einen letzten Ton von Übermut versucht, sei es auch nur in der pittoresken Metamorphose, die das Blendwerk eines noch einmal sehr verwegenen Pinsels ist: wie darf er dann erst in diesen Bildnissen der Traurigkeit rühren! Er darf es, tut es, muß es tun. Und dennoch vergäße keiner von uns, auch vor diesen Bildnissen menschlicher Armut mit dem Namen zu grüßen: Rembrandt — il Magnifico.

Er ist ein sehr alter Fürst. In jenem Berliner Bildnis hatte er die Pracht eines katholischen Kirchenfürsten und die vom Geist bewegte, vom Geist beruhigte Fülle eines großen ekklesiastischen Angesichts. Dies ist vorbei. Nun würde er eher auf den Treppen und Schwellen der Kirchen hocken und die Hand mit der Schüssel heben; aber dennoch, selbst in diesem Augenblick weihet ihn ein Schimmer der Herrlichkeit: der Adel einer Trauer, die auf den äußersten Schmerzen des menschlichen Geschlechts beruht.

Er selbst, Rembrandt, will aber auch diesen Schimmer nicht mehr glauben. Er und ein Fürst? Ein Herr des Lebens? Ein principe der Malerei wie jener andere, der Belgier, Rubens, der die Quadratur des Zirkels vermochte und die Gesellschaft mit ihrem Gegenteil versöhnen konnte — mit der Singularität

des Genies? Wie wäre ihm, dem Rembrandt, das Leben jemals ernstlich so gelungen! O nein, er weiß nichts von einem Fürsten Rembrandt, von dem wir wissen und vor dem wir mit scheuen Augen stehen. Rembrandt weiß endlich nur von einem realen *Narren* Rembrandt, welcher der Hofnarr eines imaginären Fürsten Rembrandt ist. Es ist das Bild dieses Narren, das die Reihe der wichtigsten Selbstbildnisse etwa ein Jahr vor dem Ende beschließt. Es gehört der Sammlung Carstanjen und ist in der Alten Pinakothek aufgehängt. Einem Narren gebührt es, zu lachen, und Rembrandt lacht. Er hat ja manches Mal gelacht, so wie es etwa in der Kumpanei des Frans Hals die Sitte war. Wir haben dem Hals dies Lachen geglaubt. Wir haben es dem Rembrandt nie geglaubt, nie glauben können, denn er ist das Gegenteil des Hals. Das Lachen selbst des jungen Rembrandt schien uns aufgesetzt; es schien uns in der an nichts beteiligten Objektivität einer Atelierpose geronnen. Doch hier — *hier glauben wir das Lachen*; wir glauben es zum ersten- und zugleich zum letztenmal; hier nämlich kommt es aus der Mitte des Herzens der Traurigkeit; hier ist es die in ihr Gegenteil verkehrte Grimasse des Schmerzes. Alle Traurigkeit des Lebens hat sich ein letztes Mal gestaut; die Stauung der Leiden löst sich in der perversen Explosion eines Gelächters, das kein Satyr fürchterlicher aufschlagen könnte. Ja, diesem Rembrandt ist es recht darum zu tun, sich noch ein einziges Mal auf kolossale Art zu kompromittieren: vor dem Spiegel, vor sich, vor aller heimlichen Welt der Zukunft. Ein furchtbarer Clown zieht den Vorhang zu und erklärt, dies ganze Trauerspiel sei eine lächerliche Komödie gewesen . . . Er selbst zwar glaubt es nicht, so wenig, wie wir es glauben. Aber eben deshalb lacht er so gräßlich, noch einmal, ein allerletztes Mal.

Er lacht so gleißnerisch, weil er so ernst ist; so über alle Begriffe ernst, daß die Methoden des direkten Ausdrucks versagen und die irrsinnigsten Negationen herhalten müssen, um die tatsächlichsten Positionen zu bezeichnen.

Wie er gleißnerisch lacht, so malt er auch gleißnerisch. Es ist da ein Gemenge von rieselndem Gold und Rot, das den Blick verwirrt; es ist eine triefende Lava von Gold und Rot; ein Krater ist aufgebrochen; das Zentralfeuer der Erde speit; es ist die schimmernde Haut der Schlange, als welche der Verführer ist — Satanas. Dieser Rembrandt will sich und uns dazu verführen, sein Leben für einen Witz zu nehmen. Er will uns gar dazu verführen, sein Ebenbild für ein betrunkenes Stück Malerei zu halten — und für nichts anderes.

Wir wissen es, wie sehr ihn sein Gesicht, das ähnlich dem Beethovens zu keiner schönen Linearität der Zeichnung klassisch spricht, zum Malerischen verführen mußte. Wir begriffen, daß seine herrlichsten Bildnisse in der Flut

des Malerischen sicher schwimmen und in den Nebeln des Malerischen golden leuchten. Dies war sogar ein stiller Einspruch gegen jene Radierung von 1648: daß sie die eigentliche Gegenständlichkeit dieses Gesichts in einer Art von zeichnerischer Normalität zu befestigen trachtet; damit konnte wohl viel, aber damit konnte nicht alles geschehen; denn der Transitus des Malerischen ist diesem Gesicht zugeordnet.

Nun, in dem furchtbaren Bild von etwa 1668, ist von Rembrandt die Konsequenz des Malerischen mit einem Radikalismus gezogen, den keine Jugend begriffe, weil er nicht der Fülle des Lebens, sondern der Fülle des Sterbens zugehört. O Rembrandt, Chimaira, Gorgonenhaupt, Meduse, und abermals: sonst auch der vom Fatum selbst gemalten Maske des Beethoven verglichen: er will uns mit den vom Sturm zerrissenen Rinden und Krusten, mit der geschaukelten Masse dieser Malerei denken machen, er treibe Unsinn, treibe einen absurdesten Mutwillen — viel anders noch als jener Hals aus Haarlem. Ganz recht. Aber er macht uns auch denken, daß hier ein Grab geschaukelt wird, in dem das Gelächter untergeht, und er selbst, Rembrandt van Rijn — ach, er selbst weiß nur zu gut, daß *dieser* Exzeß des Malerischen ein barockes »finis«, ein barockes »deleatur« ist und daß hinter dem Malerischen, wo es soweit in die Metamorphose getrieben ist, soweit wie nirgends in der Welt vor jenem Augenblick, unmittelbar das Jenseits anfängt. Ja freilich ist hier mit ungeheuerlicher Paraphe, mit metaphysischem Witz ein Leben voll von Tragödie für ein Nichts erklärt; aber dies war nur möglich, weil dieser metaphysische Witz, wie es ihm um seiner schon metaphysischen Natur willen geziemt, beinahe sofort mit dem Leben bezahlt wurde, das von ihm ein letztes Mal gefährdet war, nachdem es Hunderte von Malen von jeder Traurigkeit war gefährdet worden.

An diesem Selbstbildnis, das in der Geschichte aller Kunst nicht seinesgleichen hat, das ausgreift bis zum Pan und zu den schrecklich-komischen Grimassen der Barbaren und wieder in den komplizierten Inversionen europäischen Nervenlebens konvulsivisch mündet, könnte man noch einmal alle Probleme des rembrandtischen Selbstbildnisses überhaupt aufstehen sehen. Was ist darin nicht alles angerührt! Auch hier ist eine Weile mit dem Gesicht *gespielt* worden; auch hier hat er, alt zwar, wie um 1630 vor dem Spiegel Faxen gemacht; aber freilich ist ihm niemals so jählings und so von sich selbst erschreckt eine Grimasse stehen geblieben wie hier, und niemals ist es ihm mit einer Grimasse so ernst geworden wie diesmal. Nicht daß er von sich selbst, von seiner ärgsten Furchtbarkeit etwa überwältigt wäre. Dies geschieht ihm nie und nicht einmal jetzt, wo es *allen* Sterblichen außer ihm geschehen würde. Selbst jetzt, in extremis, bleibt eine unvergleichliche Sachlichkeit der Neugier,

eine unvergleichliche Objektivation des durchdringenden Gefühls sein letztes Wort; nichts *besticht* ihn — nicht einmal die eigene Agonie; er schaut ihr zu und nagelt sie an; er überläßt es unseren dürftigen Nerven, an solchem Bilde die Haltung zu verlieren. Was ist er sich selbst? Eine tragikomische Maske; ein physiognomisches Theater; ein Ding, ein Gegenstand. Wenn man lieber will: ein allzu gewagtes Titelblatt der Seele, dessen Gewagtheit nur durch die leidenschaftliche Kälte solcher Intransigenz ausgeglichen werden kann. Eine Maske also; eine Formel; ein äußerst Persönliches in der Entfernung eines Götzenbildes, das sich selbst anbetet, indem es sich auf die grandioseste Weise lächerlich macht; das sich selbst anbetet, da außer ihm niemand den Mut hätte, das eine und das andere zu tun — das Anbeten und das Grinsen. Auch soweit ist dies im Bilde ganz persönlich zusammengefaßte Leben von sich selbst entfernt, daß man noch fragen könnte, wie man wohl sonst schon fragte: *Ist* dies Rembrandt? Oder ist es das Bildnis des bösen Geistes, der sich etliche Züge des Rembrandt gestohlen hat, als dieser schlief, wie man schläft, wenn man bald sterben wird? Ist Rembrandt solchem Bilde jemals wirklich nahe gewesen? Ist es ein letzter Exzeß seiner Kraft zur Metamorphose — seiner Kunst, sich selbst auf ungeheuerliche Weise zu mißfallen und zu mißtrauen, jener Kunst, die schon in der Jugend geübt ist und jetzt in phantastischen Dimensionen zu sich zurückkehrt? Aber wir wissen ja: die malerische Metamorphose tut einem Rembrandt nur an, was ihm von jenseits zugeteilt ist; und ihm ist freilich alles zugeteilt, das Ganze, »die Welt« . . . So daß er auch alles in sich enthalten muß, vorher oder nachher, was er in malerischen Verwandlungskünsten vorstellt. Diese Verwandlungskünste sind etwa sein Beruf. Er hat aus ihm hier nur die letzten Folgerungen gezogen; und wenn er die malerische Metamorphose hier gar ins Absurde führt, wie es dem Genie des Barocks zwar ansteht, denn das Barocke *ist* absurd, so wird hier das Absurde erreicht, wie nur jemals die Schwelle zum Jenseits betreten wurde. Es ist zu wenig, nüchtern festzustellen: das Malerische in der Hyperbel sei logisch der Stil des Alters, welcher den Sinn für das »Mittelste«, für die »Gegenwart« nicht mehr besitzen kann; es ist zu wenig, festzustellen, was schon so malerisch begonnen habe und von einem aufs Malerische hinverwiesenen Gesicht her so habe beginnen müssen, das müsse vollends so zu Ende gehen. Hier bedürfte man eines rhapsodischen Mitgangs der Sprache; o daß man ihn besäße! Das Chaos geht auf. Form und Sache fließen ineinander über. Gut und Böse betrügen sich miteinander. Die letzten Krämpfe des Unglaubens werden ausgestanden; hier ist noch eine entsetzlich grimassierende Epilepsie des Skeptizismus. Wir müssen in die Knie und müssen beten wie die Bauern unterm Gewitter oder am Kreuzweg um Mitternacht: »Gott sei bei uns« — während es im Busch meckert; der alte Pan, alles Böse

auch der nordischen Mythen hat mit dem Teufel der Christen einen Bund geschlossen. Rembrandt — holt ihn der Teufel? Er holt sich selbst als sein eigener Teufel, und so wird Gott ihn aufnehmen und an den Rand der Sonne setzen. Nun wird er mit eitel Licht malen; das Braune wird drunten liegen, Erde und Kot, Dreck und Schlacke; und wenn er bei uns nie von Herzen gelacht hat, so wird man nun vor lauter Sonne gar nicht sehen können, wie sanft der lebendige Tote endlich lächelt; nun, da alle Metamorphosen zu Ende sind, das Malerische sich im Licht vollends zerlöst und doch im Umriß sich wiederfindet und jede barocke Auskunft des Menschen im Angesicht der höchsten Tatsachen, von jeder Ausschweifung heimkehrend, ruhig wird.

ZWEITES KAPITEL

DIE ERSCHENUNG DES GEISTES

DIE menschlichen Werke kommen nicht aus einer einzigen Ursache, sondern aus zweien. Gott allein wirkt aus der Einheit. Er ist jene Unendlichkeit, in der das Absurde Ereignis zu werden vermag, daß die Parallelen — unsere Parallelen — einander schneiden; oder die Welt, in der dies möglich und notwendig ist, wird Gottes Unendlichkeit genannt. An solcher Einheit des Unendlichen haben die menschlichen Werke Anteil, von solcher Einheit der Herkunft können sie ausgehen und zu solcher Einheit der Mündung können sie gelangen, soweit ihre Entstehung und Vollendung über den Bezirk des Menschlichen hinausträgt und zurückträgt.

Dies Axiom steht vor keinem menschlichen Werk so notwendig, wie vor dem des Rembrandt.

Wer also endlich wieder auf den notwendigen Gedanken käme, die Geschichte der menschlichen Werke und die Grundsätze ihres Mechanismus als ein Bild dialektischer Spannungen darzustellen, der fände am Geist des Rembrandt die wuchtigste der Illustrationen. Auf unvergleichliche Weise umfängt er von jedem Satz her einen Gegensatz. Er ist das Mehr und das dagegenspielende Weniger, das im Handumdrehen wieder ein Mehr geworden ist. Er besteht — vielmehr: er bebt zwischen zwei Polen, immer, überall; und er müßte nicht Rembrandt sein, wenn er, wo und wann er bebt, nicht zugleich doch feststünde wie ein Baum, oder schwer befrachtet einherführe wie ein Segelschiff mit einem Tiefgang, welcher den Weg auch im bewegten Meere ruhig macht. Ich wüßte keinen Geist vor Rembrandt und in der Kunst des Bildens kaum einen nach ihm, der so leidenschaftlich und so großartig im Hinundher gelebt und darin noch gar solche Mächtigkeit beschwerter Haltung gewahrt hätte: der im Chaos der Unruhe diese Besonnenheit der Ruhe, im ungeheuren Schwung hinaustreibender, auseinanderstreichender Kräfte diese stille Mäßigung und eingezogene Dichtigkeit, in den poetischsten Abziehungen diese feste Wirklichkeit, mitten im barocksten Romantismus diese heimliche Häufung des Tatsächlichen würde vermocht haben.

Wir versuchen, das Allgemeinste seines dialektischen Wesens mit den allgemeinsten Begriffen zu fassen; unversehens geht der Blick ins Einzelne der Verhältnisse, und so sollen wir ihm nicht wehren, es weiter zu tun.

Sieht man Rembrandt oder denkt man ihn in der Erinnerung, so ist das nächste Bewußtsein ein Bewußtsein vom *Einzigartigen* des Rembrandt: das Singuläre fällt auf, das Unerhörte, das ungemein persönlich Gespannte, das höchst Eigentümliche. Man gewahrt nicht die Zeichen einer Schule (wenn man nämlich an das Wesentliche sich hält). Man meint, zum ersten Male den Begriff des »Originellen« in seiner größten Größe erlebt zu haben. Das Individuum erscheint so heftig als Großmacht, daß selbst der Gedanke an Michelangelo, den Bildner und Maler unter der Tyrannei des Persönlichen (nämlich der eigenen Persönlichkeit), für diese letzten Grade des Persönlichen die Maßstäbe nicht mehr zu geben scheint: die Luft des Rembrandt scheint die Entstehung und Entwicklung des Persönlichen noch mehr zu begünstigen als die des Michelangelo — wie eben der Norden trotz der offiziellen Gesellschaft um Rembrandt her die Zone der Sonderungen, der Süden trotz der Absonderung des Michelangelo die Zone der Vereinigungen bleibt. Verhaeren hat von dem »ungeheuren Egoismus« des Rembrandt gesprochen; er nennt diesen Egoismus auch einen »naiven und wunderbaren Egoismus«. Mehr als einen moralischen und familiären Egoismus meint er damit die durchaus persönliche Spannung der ganzen Natur des Rembrandt: einer Natur, die alles aus sich, nichts aus den anderen zieht — den anderen endlich alles läßt.

Man kann für die Erscheinung dieses Geistes viele Namen finden, die alle auf das Nämliche abzielen. Man kann den *Protestanten* Rembrandt be-rufen: den Erzprotestanten, den Erzketzer, den Archihäretiker. Er scheint trotz Luther und Calvin der erste Protestant zu sein: der Urprotestant mit der ganzen Unbedingtheit, mit der ganzen Breite und Wut des ersten Auftretens. Hat man je eine Protestation gesehen wie diese? Ist nicht die ganze Welt hinter ihm vergangen? Ist die dogmatische Objektivität der alten Welt nicht von der protestierenden Energie seiner Malerei und seines zeichnenden Strichs überschwemmt wie die Naivität der Schöpfung von der Sintflut? Ist nicht erst jetzt das Mittelalter wahrhaftig zu Ende — die Katholizität des Mittelalters, die der schöne Name für den ruhigen und gemeinsamen Bestand gegenständlicher Verhältnisse ist? Das Dasein hat seinen senkrechten Stand auf wagrechtem Boden verloren; das einfache Nebeneinander der Existenzen hat aufgehört; die sichere Unbefangenheit der Orthodoxie im Dogmatischen ist aufgelöst. Das Leben schlägt nun hin und her; es wird angezündet und es wird verdunkelt; gab es vorher kaum Tag und Nacht im Bilde, sondern nur die abgezogene und dennoch so überzeugende, so existente Helligkeit des Glaubens,

so wird jetzt das Leben nur noch diesseits und jenseits des Neutralen, des Objektiven bewegt — nämlich im rasenden Wettstreit von Licht und Schatten; und immer ist der Mensch, der in diesen Streit gesetzt ist, wie ein Opfer auf den flammenden Altar in der Nacht, ein Bild der blutigen Einsamkeit, nicht der Geselligkeit; ein Bild der subjektiven, auf sich verwiesenen Existenz, nicht mehr der objektiven, der verbundenen.

Was hier das »Protestantische« genannt ist, das Protestantische im Sinne nicht so sehr einer Konfession als vielmehr eines Lebenszustandes, einer natürlichen Verfassung, das also breit und tief und hoch ist wie das Leben selbst und einen konfessionellen Gedanken erst aus sich hervorsetzen wird als einen folgenden Gedanken, der enger sein wird als seine Herkunft — was hier das »Protestantische« genannt und damit einem religiösen Element verglichen wurde, kann auch politisch benannt und einem *politischen* Element verglichen werden. Es wäre zu wenig, Rembrandt einen Frondeur zu nennen; es wäre zu wenig, ihn einen Revolutionär oder Radikalen zu heißen; aber es ist wahr, daß ein Element auch von gleichsam politischer Auflehnung in ihm ist und den Aufstand seiner Malerei bewegen hilft. Rembrandt ist in der Tiefe revoltiert — politisch revoltiert bis zum Grund seines Wesens. Er enthält zumal den Aufstand des Ausgebeuteten — und wenn nicht den Aufstand, so die große Überlegenheit des Ausgebeuteten, so immer die edelste Substanz, die je dem echten proletarischen Leben die höchsten Höhen des Daseins anwies. Er wirft den doppelsinnigen Gedanken der Freiheit in die Gesellschaft, wie er ihn in die Kirche, ja in die Religion geworfen hat; ihn wirft er in sich selbst; er schöpft die Idee der Unabhängigkeit von der Gesellschaft. Zu wenig, seine Kunst die größte Ideologie der Kämpfe Hollands gegen Spanien zu nennen. Es geht in Rembrandt nicht bloß um den Streit neuer Bedingnisse des Daseins gegen alte — des bürgerlichen Republikaners gegen den Feudalismus und die Monarchie; ja dieser Streit ist in Rembrandt kaum enthalten oder mindestens nicht artikuliert. In Rembrandts Geist geschieht der Kampf um die Unabhängigkeit von den gesellschaftlichen Bedingnissen *überhaupt*; er streitet nicht gegen eine besondere politische Bindung, sondern überhaupt gegen die gesellschaftliche Einknüpfung der Person; er stellt den *apolitischen* Menschen auf: die Republik der unbedingten Einsamkeit des Persönlichen — die aber endlich die Alleinherrschaft des unbekannten Gottes und die menschlichste Unterordnung unter diese Herrschaft ist.

Das Persönliche, das Protestantische, das Revolutionäre: es ist die schöne und verhängnisvolle Dreifaltigkeit des *Modernen*. Rembrandt ist der Ahn des Modernen; in ihm geht mehr als in jedem anderen das Moderne auf. Man kann für das Verhältnis des Rembrandt zum Leben endlich diesen Begriff einsetzen:

es ist das *geniale* Verhältnis. Rembrandt ist der am stärksten ausgeprägte Typus des *Genies*. Mit diesem Begriff zu Werke gehen, heißt keineswegs, den Boden der bisher gegebenen Definitionen verlassen; wir bleiben vielmehr in der Einheit dieser Definitionen; aber es ist notwendig, den Auftritt des Genies genauer zu begreifen.

Man setzt die Kunst dem Genie gleich; in einer bescheideneren, ja bedürftigeren Schicht scheint das Handwerk zu liegen, auch wenn es die Fülle seiner selbst hat.

Man muß aber fragen: wäre es richtig, zu sagen, die Kunst des Genter Altars sei aus dem »Genie« hervorgegangen? Ist die Leistung mittelalterlicher Bauhütten eine Sache der »Genialität«? Da mit diesen beiden Beispielen ein ganzes Weltzeitalter und seine gesellschaftliche, also menschliche Verfassung zur Diskussion zu stehen scheint, muß die Frage am Ende überhaupt so gestellt werden: was hat das Mittelalter mit der Genialität zu tun? Genie ist Michelangelo. Genie ist Rembrandt. Genie ist vor beiden Grünewald. Genie ist nach diesen Dreien Delacroix. Zwischen dem ersten und dem zweiten ist die Malerei des Greco eine Wirkung der Genialität. Mir scheint, die Spannung, auf die es hier abgesehen ist, nämlich die Spannung zwischen dem Genialen und — sagen wir nicht: dem Ungenialen, sondern dem *Anderen*, könne an der Spannung etwa zwischen den Namen Rembrandt und Jan van Eyck spürbar werden. Um aber dies Gespürte zu verantworten, wird man fürs nächste von einer möglichst positiven Bestimmung des umstrittenen Begriffes ausgehen müssen — eben dem der »Genialität«.

Ich trachte, mir die Eigentümlichkeit des Grünewald, des Michelangelo, des Rembrandt gegenwärtig zu machen, und meine: die Eigentümlichkeit der Eigentümlichkeiten sei die *Alleinigkeit* jedes dieser Drei. Sie gehören nicht einem Zusammenhang an. Zwar sind sie wohl untereinander durch einen objektiven Zusammenhang (nicht durch einen subjektiven) verbunden: vor dem Auge Gottes. Aber keiner der Drei lebt in einem Zusammenhang mit seiner Umwelt. Keiner steht in der Gesellschaft. Jeder existiert mit sich, aus sich — und wo er über sich selbst hinaus existiert, verkehrt er nicht mit der menschlichen Gesellschaft, sondern mit einem übermenschlichen Zusammenhang: dem metaphysischen.

Dies nämlich ist unvermeidlich, daß der Mensch — und sei er immer der *geniale* — in irgendeinem Umgang stehe. Keinem Menschen ist es erlaubt, durchaus allein zu sein. Er würde gänzlich schief; die Einsamkeit würde ihn verbiegen. Das gänzliche Alleinsein ist nur Gottes. Die Situation des Genies ist diese: er kann des Umgangs nicht entraten; enträt er durch die Fatalität seines Genies — das wirklich ein Verhängnis ist — notwendig des Umgangs mit der

menschlichen Gesellschaft, so muß ihm der Umgang mit der Gesellschaft auf irgendeine Weise im Fingierten ersetzt werden. Im Fingierten — das Wort ist sozusagen von der bürgerlichen Seite her gewählt. Es ist zu wenig. Der Geniale stellt sich die Gesellschaft selbst dar; er dichtet sie; sie wird in seiner Erfindung erfüllt. Da sie aber erfunden ist, macht sie einen Teil des metaphysischen Lebens aus; sie besteht aus Geistern; sie bewegt sich um die Stufen, die zum Thron Gottes führen. Dies ist der Umgang des Genius.

Es gibt keine Kunst, die ungesellschaftlich wäre. Kunst heißt Hervorkehren; Kunst ist Kommunikation. Nur dies kann die Frage sein: zu *wem* wird gesprochen? *Wem* wird mitgeteilt? Jan van Eyck, wenn er den Altar von Sint Baafs malt, spricht zu der bürgerlichen Gesellschaft der Gläubigen. Rembrandt, wenn er den weinenden Saul und den harfenden David malt, spricht zu sich selbst — das heißt: zu der Fülle des Gesellschaftlichen, das er aus seltsamer (»barocker«) Machtvollkommenheit für sich selbst darstellt. Aus seltsamer Machtvollkommenheit: aus jener, die das Wesen des Genialen ist. Zwar: er schöpft dies Bild und die imaginäre (eingebildete) Gesellschaft, zu der es spricht, mit der es in Kommunion steht, nicht eigentlich aus eigener Machtvollkommenheit; es ist Gott selbst, der ihm einen Splitter der eigenen, göttlichen Machtvollkommenheit geborgt hat, wie ein großer Herr dem Vasallen ein Lehen leiht und ihm also einen Widerschein schenkt vom Glanze einer strahlenden Feodalität. Der geniale Künstler ist ein Lehensmann Gottes — und darum freilich auch mit ihm im Umgang.

Denken wir, so sei es. Aber welche *Bürde* ist dann auch das Genie. Es ist eine Überlast. Welcher Kräfte bedarf es, welcher Spannung der immer menschlichen Nerven, damit die Schwere des Lebens getragen werden könne! Der einzelne muß mehr tragende Widerstände ballen, als dem Menschen billig zugemutet werden kann. Das Genie ist unbillig; es gleicht einer furchtbaren Insinuation; es ist gleichsam eine gesellschaftliche Ungerechtigkeit. Es ist ein Fluch. Die normalen Verhältnisse menschlicher Gesellschaft scheinen verschoben. Dem einen wird das Meiste nicht sowohl auf Kosten der anderen geschenkt, als vielmehr zugunsten der anderen, welche entlastet werden, aufgebürdet. Und nun die anderen? Obzwar entlastet, scheinen sie sich doch auf irgendeine Weise beraubt; und also bewahren sie in sich den Haß der Benachteiligten — das Mißverständnis. Der einzelne, den der Fluch der Gnade traf, ist wohl exempt; doch so sehr, daß er nicht mehr verstanden wird. Die Einsichten von vielen Jahrhunderten nach ihm müssen vereinigt, die Begriffe von Epochen müssen gestaut und geklärt werden, damit am Ende, über dem Grab des Genius, Nachfahren ein Denkmal errichten können — *ahnend* zwar nur, oft bloß beschwatzend, was er gewesen ist.

Anders der Künstler vom Typus des van Eyck. Anders das Mittelalter. Dort ist die seltsame Verschiebung der Proportionen in den gesellschaftlichen Kräften nicht geschehen. Die Kräfte sind wie nach einem Plan geordnet und gegeneinander ausgeglichen. So wirken sie ruhig — gleichsam in der Ebene. Ach — ich weiß: es gibt auch in jener Welt die großen und die kleinen Künstler. Man komme nicht mit Einwänden, die keine sind, da sie von Anfang an ja angenommen werden. Ja: es gibt auch dort die Großen und die Kleinen. Jan van Eyck und Rogier van der Weyden sind größer als viele andere. Darum also kann nicht gestritten werden. Aber dies entscheidet: daß für alle Kräfte, die ganz großen und die ganz winzigen, die überlegenen und die nachgeordneten, noch ein System der gesellschaftlichen *Relation* gefunden wird, vielmehr längst gefunden *ist*. Das System ist: die mittelalterliche Kirche. Noch ein Jan van Eyck, noch ein Rogier, noch diese köstlichsten Maler unter den Feinen — noch sie verbleiben im Verhältnis der Gesellschaft. Keinem ist zugemutet, mit sich allein zu bleiben; keiner wird in jene einsame Welt der Disäquilibration hinausgedrängt, welche »das Genie« heißt; in jene wunderbare und schreckliche Disäquilibration, in der die Traurigkeit des Michelangelo, die inbrünstige Verzweiflung des Grünewald, die einsam rasende Melancholie des Rembrandt entsteht — eine Melancholie in der Erde drunten, vergleichbar der Melancholie eines vom Gefühl noch nicht verlassenen Totengräbers, dem die Sonne am Abend schräg über die Höhle hineinscheint . . . Hat man wahrgenommen, daß jedes Genie *traurig* ist? Wäre Delacroix heiter, wenn er die Dante-Barke, das Massacre auf Chios, den Tod des Sardanapal malt? Die Leiber der Figuren des Greco sind wie eine Ideologie zu den Torturen der Folter, welche die Glieder streckt; sie sind die Poesie über den Schrecken der Inquisition — die schwärmende Allegorie zu diesem sinistren Thema. Selbst aus der luxuriösen und beinahe heiteren Welt des Tintoretto weht ein arger Wind der Unheimlichkeit, und das bewundernde Erstaunen wandelt sich in Angst vor dieser phantastischen Überspannung. Rubens? Aber er ist der Kompromiß des Genialen mit der Gesellschaft; er ist die berückende Verwandlung des Genialen ins Dekorative; so ist er heiter.

Kann man von den Mittelalterlichen nicht einmal sagen (und braucht man nicht zu sagen), daß sie heiter wären, so kann man ihnen nachrühmen, daß sie die schöne Ruhe einer ganz gesicherten *Sachlichkeit* besitzen. Dies ist noch der Stil des Carpaccio; dies ist noch, in Rembrandts Tagen, der Stil des Vermeer. Alles liegt still und entschieden in der günstigen Proportion einer ausgeglichenen und ausgleichenden Gesellschaft. Ob sie republikanisch ist oder hierarchisch: sie ist fest. Der Überhang der Genialität, der etwa drohen würde (wenn ich so sagen darf), wird in die Statik des Ganzen zurückgefaßt, und

keinem Geist werden die Exile jenseits der Gemeinschaft angewiesen. Die Kunst vollendet sich ebenmäßig, still, genau als das Werk erzogener Hände. So ist sie »Handwerk«.

Und also würde sie des Geistes entbehren? O nein. Nur daß der Geist im Ganzen wohnt; nur daß das Metaphysische der allgemeinen Wirklichkeit gleicht — denn alle glauben. Das Genie aber ist das Ende dieses Zustandes. Es ist im tiefsten Wesen ein protestantischer Zustand — wenn man das Protestantische allein im elementaren Sinn seines Anfangs nimmt. Es ist das Ende der Gemeinschaft und der Aufstand der Person. Das ungenialste (obzwar schönste) Bild des Grünewald ist sein katholischer »Erasmus mit Mauritius«.

Im Mittelalter »glauben alle«. Im Beginn der neuen Zeit, welche die Zeit der genialen Einzelnen sein wird, zweifelt der einzelne — und erscheint um so größer, je mehr er zweifelt . . . Darum aber, daß er zweifelt, setzt er die Wildheit des Malerischen gegen die ebenmäßige gesellschaftliche Sicherheit der Zeichnung und die monomane Inbrunst michelangelesker Torsi gegen die gemeingültige Vollendung klassischer Statuen. Das Mittelalter hatte die Feodalität der Gnaden über alle ausgedehnt — von oben bis unten. Aber das Genie entstand, als die Feodalität der Gnaden, im allgemeinen Dasein aufgehoben, dorthin sich zurückzog, wo nur noch einzelne dem immer unbekannteren Gott gegenüberstanden — herrliche Knechte. Die Zauber der ebenmäßigen und innigen Methode sind in den Revolten der Improvisation vergangen, die Genie heißen und Genie sind — und allezeit die Unvollkommenheit eines Leibes tragen, der einsam von heroischen Wunden zerrissen ist: ewigen Leibs des Don Quijote, unendlichen Gleichnisses seiner einzigartigen Abenteuer im Geiste.

Man würde dem Rembrandt jedoch abermals nicht genügtun, wenn man ihn, sozusagen der Kürze halber, ein »Genie« genannt hätte. Seine Situation, sein Umfang wird erst dann ungefähr richtig bestimmt sein, wenn man begriffen haben wird, daß und wie der »Überhang« des Genies, die Einzigartigkeit der Person, die Originalität des Ketzers und des Revolutionärs, die Ursprünglichkeit des Modernen sich mit dem Objektiven wieder ausgleicht: vielmehr wie alle Einzigartigkeit des Rembrandt zu einer neuen Objektivität erweitert wird oder auswächst — oder begnadet wird; denn man muß wohl von Gnade reden, wo ein Wunder geschieht. Alles Persönliche, jeglicher Aufstand des Eigentümlichen wäre noch zu wenig, wenn das Persönliche in sich selbst verbliebe; träte es nicht über seine Grenzen, so wäre es nicht Rembrandt; er, Rembrandt, vollendet sich erst dort, wo das Persönliche in ein *Allgemeines* wieder überschlägt, wo das Subjektive sich als eine Wendung des Objektiven offenbart, wo das Individuum sich als ein Vorzeichen des Universums erweist — ja als ein Bild des Universums.

Es ist selbstverständlich, daß man zuerst das Eigentümliche des Rembrandt gewahrt: jenen Rembrandt, den Burckhardt eine »unvergleichliche Originalgestalt« genannt hat; jenen Rembrandt, der bei Burckhardt unter dem Gesichtspunkt der Bildung »ein Autodidakt im kühnsten Sinne« heißt und von Lehrern »höchstens ein paar Handgriffe« an sich genommen habe. Es ist jedoch auch selbstverständlich, diesen ausgesonderten Rembrandt, der nirgendshin gehört, sozusagen in seiner Umkehrung zu erblicken, die ihn aus einem höchst gesonderten Phänomen jählings, wunderweise in ein höchst allgemeines zu verwandeln scheint. Wir blicken hin; alles Originale schärft sich unter dem staunenden Auge bis ins Letzte; aber in einer Sekunde, der unser sterblicher Blick nicht folgen kann, geschieht eine Verwandlung, geschieht die erstaunlichste aller *Metamorphosen*; wir sehen zwar nicht sie selbst, aber wir sehen jählings die Wirkung ihrer göttlichen Heimlichkeit und Unerklärlichkeit; wir sehen dies Persönlichste plötzlich in ein Allgemeines, ja Unbenanntes und Unbenennbares verzaubert. Nun ist Rembrandt nicht mehr eine Person; oder aber, da er nicht aufhören kann, Person zu sein: das Persönliche ist »die Welt« geworden. Mit einem Male spüren wir an und über dem Subjektiven die Weihe des Objektiven, am Besonderen den bedeutenden Ton und Schimmer des Allgemeinen. Vor uns ist nicht mehr die geniale Willkür der entfesselten Person, sondern das Bild der Kosmogonie und ihrer Gesetze; Chaos ist, doch aus dem Chaos geschieht die weite wie die vertrauliche Ordnung einer ganzen Welt. Das Persönliche hat sich in eine Weite ausgespannt, die das Maß eines Gestirns ist — ja das Maß des schöpferischen Geistes über allen Wassern, Feuern und Erden, Tagen und Nächten. So sehr ist das Individuelle ins Allgemeinste ausgeglichen.

Wir stehen voll Verwunderung und sinnend nach: wie kann dies sein? Wir werden es nie begreifen. Daß wir es nie begreifen werden, ist eben das Geheimnis der Größe des Vorgangs; er wäre menschlich, wenn wir ihn durchschauen könnten. Er wäre menschlich. So ist er mehr? So ist er göttlich? Wir fangen an, zu begreifen, weshalb der Schöpfer als eine Person vorgestellt wird. Wir können ihn nicht anders denken denn als die »objektive Person«: sie, die das Persönliche im Objektiven ausgleicht und dem Objektiven die Schärfe, wenn man so sagen kann: die Rasse, die gefährliche Rasse des Persönlichen verleiht . . . Rembrandt — er wäre etwa der Widerschein des Schöpfers; sein Urkel; seine Emanation. Nur so konnte geschehen, daß er das Persönliche ins Objektive spannen und dem Objektiven alle besonderen Schärfen des Persönlich-Eigentümlichen geben durfte, die das Objektive aus der Sphäre des Unbestimmten in die Sphäre des Bestimmten, des Gegliederten, des »Sonderbaren« hereinziehen.

Ist es ein dialektisches Geschehnis? O ja. Aber es geziemt, diesem dialektischen Geschehnis von Anfang an und immer wieder das Beiwort zu geben, das die Geheimnisse des Vorgangs andeutet: hier ist eine *Metamorphose*; hier ist das *Wunder* einer Metamorphose; hier ist der Finger Gottes im Spiel; hier ist die *Gnade* und das Allmögliche. Zwei Prinzipien, die einander ausschließen, haben sich vereint. Ihre Vereinigung heißt Rembrandt; der Urheber der Vereinigung kann nur Gott selbst sein, denn keinem Menschen wäre sie möglich. Das Persönliche hat seine Vollständigkeit im Unpersönlichen gefunden, das Unpersönliche im Persönlichen. Dies ist nicht mehr der bloße Bereich des Menschlichen, in dem Vernunft das Höchste ist. Das Unmögliche, Abenteuerliche, Übervernünftige — das Absolute grenzt immer an Gott.

Das, wovon wir reden, braucht gar nicht erwiesen zu werden; es ist eine »Evidenz«; das Sichtbare, das Offenkundige bedarf keiner Beweise; vielmehr: man würde die Beweise gar nicht vermögen, weil das Offenbare an jedem Beweis gleichmütig vorübergeht.

Es ist offenbar, daß der Ketzer Rembrandt das devoteste der Herzen in sich trägt; einen *frommeren* Mann hat es nie gegeben, obwohl auch Satan an ihm einen furchtbaren Anteil hat, der Freund der Häretiker; aber wurde nicht auch dem Messias die Welt vom Teufel gezeigt, und warf nicht Luther dem Satan ein Tintenfaß nach? Rembrandt ist in bloßer Gegnerschaft nicht vorzustellen: dem rasend aufbegehrenden Rembrandt ordnet sich der stille Bürger zu. Ist er »modern«, so besagt der Begriff des Modernen nur, daß Rembrandt auf alle Zeit einen unvergleichlichen Grundstoff von gespannter Aktualität enthalten wird: ein sensationelles Prinzip, das aber aus dem Negativen ins Positive hinüberspielt, hinüberflutet. Ist er ein Genie, so ist er volkstümlich, wie der revoltierte Rembrandt ein demotischer, ja proletaroider Rembrandt ist. Jeder Antithese ist ihre These zugeordnet. Jede These ist die Verwandlung ihrer Antithese. Und noch einmal: Metamorphose ist die Verbindung; die Verbindung ist gewiß bis zur Unlösbarkeit. Hier ist Gottes Weise, eine Welt in Spannung, Gleichgewicht, Leben zu halten.

Rembrandt sehen und das Phänomen seines Geistes begreifen heißt wissen, daß ihm niemals nur die eine Seite genug sein kann; daß ihm niemals nur die eine Seite gegeben ist; daß jeder Seite ihr Widerspiel entgegenspielt; daß im Wunder der Metamorphose wie in einem Schmelzofen jene eigentümliche Einheit der Erscheinung und der Bedeutung geformt wird, die Gottes Erfindungen streift und in alle Dimensionen hinausflammt, hinausdunkelt, hinauszittert, da sie am Ende doch menschlich geblieben sein wird und also nicht die reine metaphysische Bestimmtheit der Werke Gottes des Schöpfers haben kann — wenn es nicht wahr ist, daß auch der Schöpfer bebt, da seine Kreatur bebt:

Rembrandt; aber das Beben Gottes ist Ruhe, da schon das Beben Rembrandts einer unbegreiflichen Ruhe ähnlich wird.

Vollständig sein bedeutet Widersprüche umfassen, die Widersprüche bleiben würden, wenn sie im menschlichen Bezirk verharren würden, aber Einheiten werden, da sie über den menschlichen Bezirk hinausweisen.

Rembrandt ist ein Niederländer, und also ist er, einerlei aus welchen weiteren Ursachen, ob aus ethnischen, zivilisatorischen, gesellschaftlichen, ob aus geschichtlichen überhaupt, ein Mensch mit demotischen Instinkten; er sieht nur *Volk*, auch wenn er Herren malen will; seine Helden sind feiste Bürger; seine Edlen, dick am Leib, sind in stumpfe Vermummungen gesteckt; alles Menschliche, ja auch das Göttliche erscheint ihm unter volklichen Formen; selbst das Vulgäre ist ihm nicht fern; das Profane, ja das Vulgäre gibt ihm die Form selbst für das Hieratische. Aber hat er das Hieratische durch die profane Gestalt je profaniert? Er vermag das Profane, ohne damit je etwas zu profanieren; das Heiligmäßige wird dem Profanen auf die selbstverständlichste Weise »einverleibt«; im Demotischen wird das Heiligmäßige zum Blut und Fluch; das Demotische wird der sichtbare Leib des geistlichen Wesens. Mehr. Rembrandts Sprache ist demotisch; er vermag eine vulgäre Sprache zu reden — ein wahres Niederländisch, ein wahres »Platt«; aber sein Wort trägt auch bis zum Geiste der Erhabenheit; dem Maler des Samariters im Louvre ist der letzte Adel des Menschlichen und der Widerschein des göttlichen Adels gegeben; er ist mit einer Distinktion ausgezeichnet, die einen Nimbus bedeutet; man muß ihr nachrühmen, sie sei eine schon metaphysische Distinktion, die also über die Maße menschlicher Vornehmheit noch hinausgeht. Ist er profan: in welchem byzantinischen Ikon, der je als reinstes Gegenteil des Rembrandt beschworen werden könnte, wäre jemals eine größere Andächtigkeit gesammelt gewesen? Wir dürfen die Dinge gewiß nicht weitertreiben, als sie reichen; dem Ikon ist Rembrandt wahrlich entgegengesetzt wie dem Geronnenen das Flüssige; er ist der genaue Antipode des Ikons; keine Dialektik seiner Verfassung hat ihn bis dorthin geführt, und keine Dialektik nachfolgender Deutung würde vermögen, den Rembrandt auch diese fernste Grenze noch umspannen zu lassen. Aber daß nie ein Heiligenbild mehr Frömmigkeit enthielt als die Bibel des Rembrandt, dessen mögen wir immer gewiß sein; ja die Religiosität des Rembrandt geht über die der alten Heiligenmaler am bewußten Wege des *Gefühls* hinaus — vielleicht aber sogar nach dem unbewußten Bestande. Van Gogh schreibt: »Jemand liebt Rembrandt, aber ernsthaft, und darum wird er sicher wissen, daß es einen Gott giebt, und fest an ihn glauben . . .«

Er ist ein Maler mit unerbittlicher Sachlichkeit. Die Dinge müssen Form, Farbe, Substanz seiner *Erfahrung* annehmen können, um ihm zu existieren;

er ist ein tief empirischer Geist. Doch wüßte ich kaum einen Maler oder Zeichner, der eine inbrünstigere *Einbildungskraft* besessen hätte. Unerklärlich bleibt, wie eines sich im anderen bindet oder löst: die Phantasie in der Sachlichkeit, die Verwirklichung des Erfahrenen in der Einbildungskraft. Aber es geschieht. Die Sachlichkeit des Rembrandt fordert die Phantasie heraus, die Phantasie wiederum die Sachlichkeit. Eine verwandelt sich in die andere. Es würde nicht einmal zureichen, gesagt zu haben: aus der Kreuzung der einen mit der anderen entspringe ein Drittes. Man muß vielmehr sagen: diese verwandelt sich in jene, jene in diese — und im unbegreiflichsten Augenblick der Begegnung und Verwandlung werden beide festgehalten. Dies Schema wäre nicht genug: Thesis, Antithesis, Synthesis. Die Bindung und Lösung des einen im anderen ist noch inniger: nur die Idee der fortwährenden Verwandlung des einen ins andere tut der Dialektik des Rembrandt genug; nur sie erschöpft die Größe seines Dualismus.

Man hat Rembrandt einen »Barocken« geheißen. Je mehr Größe man dem Inbegriff »Barock« allmählich zugestand, desto mehr hatte man auch Recht, Rembrandt einen Barocken zu heißen. Aber man denke nun und fürderhin den Begriff »Barock« so groß, als man können wird: die »Personalität« des Begriffs, die spezifische Schärfe, die der Eigentümlichkeit des Begriffs nun einmal gegeben werden muß, wird niemals alles besagen können, was »Rembrandt« ist. Er ist ein Barocker — und mehr als ein Barocker. Er ist kein Klassizist. Aber er ist ein Barocker von klassischer Größe: klassisch, da er an jener menschlichen Mitte Anteil hat, an welcher alle zusammenstoßen, die über die Maße und Unmaße der Partei erhaben sind; klassisch, da auch er dort vorübergeht, wo alle edelsten Ausschweifungen des Geistes einmal angehalten wurden — die gotischen, die barocken, die romantischen (und auch die klassizistischen Gedanken, von denen man ja eigentlich nicht einmal sagen kann, ob sie Enthaltungen oder Abschweifungen sind).

Die Empfindsamen werden ihn einen *Prosaisten* nennen; er wird ihnen als ein Verächter des Metrums und des Reims erscheinen; vergeblich werden sie in seiner Sprache nach Jamben, nach Alexandrinern fragen — sie, die im Jahrhundert des Rembrandt den Corneille und den Racine haben deklamieren hören. Aber man sagt nicht eine bequeme Paradoxie, wenn man behauptet: es habe in aller Malerei und Zeichnung niemals einen größeren Dichter gegeben, niemals ein Gemüt, dem das im höchsten Sinn *Poetische* so sehr Natur gewesen sei wie dem Rembrandt — dem Maler der Gevatter und Gevatterinnen. Er bedarf nicht einer dialektischen Umständlichkeit. Er sucht nicht ein Poetisches auf, das er einem Prosaischen gegenüberstellen, mit dem er das Prosaische in aller Form aufwiegen, wieder gutmachen könnte. So

primitiv ist der Mechanismus rembrandtischer Dialektik nicht. Das Prosaische *wandelt* sich unter seinen Blicken in eine poetische Natur; das Poetische macht sich wiederum im Empirischen geltend; eins wächst im anderen — eins *ist* das andere; im Augenblick der drastischsten Prosa leuchtet oft die zarteste, am meisten rührende Poesie. Man kann die »Synthese« nicht in These und Antithese auflösen. Weshalb? Weil hier im Grunde mehr ist als eine Synthese: hier ist eine organische Einheit, die nach zwei Seiten lebt und im Einholen, Ausholen nur um so mehr ihre Einheitlichkeit beweist. So ist die Dialektik des Rembrandt beschaffen. Sie ist eine großartige Zweideutigkeit. So ist die dialektische Natur des Rembrandt überhaupt beschaffen. Es fiel das Wort: Zweideutigkeit. Bedenken wir: es ist immer ein *Eines*, das zweideutig ist — Rembrandt selbst.

Rembrandt ist ein Radikaler, ein Extremer. Aber wer würde es bei solchen Definitionen bewenden lassen können, da in Rembrandt, dem Mann ohne Mitte, doch so viel, unendlich viel *Mitte* ist; da er, so sehr sein Geist zum Rande der Möglichkeiten vorstößt, wie ein Raubvogel an die Grenzen des Sichtbaren und der eratmeten Lüfte, ein Zentrum ist seiner selbst, ein Zentrum unser aller, ein unendliches, ja freilich unendliches Zentrum der Welt? Man mußte ihn exzentrisch finden; aber war es nicht eben auch »die Welt«, die auf dem Wege über ihn so eigentümlich geworden war, und war er uns nicht schon von Anfang an eine offene Gleichung des Spezifischen und des Universellen? Jakob Burckhardt sagt von Rembrandt, er liebe »das Verdüsterte«, »das Empörend-Energische«, »das Verwünschte und Fatale«, »das Cholerische«. Eigentümlichkeiten einer höchst besonderen, ja (im Sinne Burckhardts, des Griechen) schon mißlich besonderen Natur! Eigentümlichkeiten, die wir auf keine Weise leugnen können noch wollen. Aber ist es nicht so, als würden alle diese Anziehungen und Abziehungen des Rembrandt Gesetze *der Welt überhaupt* — Normen, unter denen eine Welt nicht bloß leben kann, sondern auch überschwänglich leben und überschwänglich schön sein? Es geht ja nicht nur um jene Eigenschaften, sondern um ihre dynamischen Möglichkeiten; es geht um ihre Spannkraft; es geht um ihre Elektrizität; es geht um ihre Kunst, eine ganze Welt zu halten; und siehe da: diese Kunst wohnt ihnen inne — es ist offenbar! Besondere Eigenschaften, höchst besondere Anziehungen; aber sie gleichen dem vollständigsten, dem normativsten Mechanismus, mit welchem jemals eine moralische Welt in lebendiger Spannung erhalten wurde! Jenseits dieser Eigenschaften und Anziehungen scheint nichts zu fehlen. Wer früge nach Humor; wer früge nach Heiterkeit, Idylle; wer früge nach Feierlichkeit; wer nach den Göttern Griechenlands — wer, der einmal gänzlich im Bereich der Schwerkraft des Rembrandt gestanden hat? Man kann der Gravitation der Mittelmeerlande angehören, wie Burckhardt tut; man kann den Rembrandt

— von dorthier mit den Vorbehalten der Befremdung ansehen; aber man kann nicht leugnen, daß Rembrandt, der Exzentrische, doch die Mitte einer Gravitation und also eine Welt ist.

Eins ums andere wäre aufzuzählen; man muß ein Ende *setzen*, da man es nicht *findet*. Nur eines noch: ist Rembrandt eine Auflehnung gegen alle Konvention — wer könnte leugnen, daß Rembrandt grandiose und sehr feste Gebräuche hat, mit sich selbst zu verkehren und mit denen, die erschüttert im Dunkel um seine schweren Füße stehen? Wer könnte den Nomos leugnen, den er sich gab, den vielmehr ein ungeheures Schicksal ihm auferlegte?

Das Persönlich-Eigentümliche des Rembrandt wird im Unpersönlich-Abso-luten aufgefangen, und nach diesem beispielgebenden Axiom geschieht bei ihm alles; jedes Gesonderte geht in ein Allgemeines auf, jedes Subjektive in ein Objektives; das Besondere des Rembrandt ist nur eine paradoxe Kunst des Objektiven, persönlich zu erscheinen.

Doch irgendwo muß, da Rembrandt ein Mensch ist, auch *seinem* dialektischen Schwung eine Grenze gesetzt sein; irgendwo muß auch die dialektische Spannweite dieser mächtigen, dennoch nur *gleichsam* universalen, in Wahrheit dicht neben allem Faktischen so tief auch allegorischen Natur zu kurz sein. Irgend etwas wird von ihr nicht umfaßt werden: ja irgend etwas, das sonst auch den Menschen erreichbar sein mag. Kein Mensch vermag, was Gott vermag; dies ist selbstverständlich; aber es vermag auch kein Mensch *alles*, was *menschlich* ist; sondern er wird, soweit er über seine besondere Bestimmtheit hinausgreifen mag, gewisser menschlicher Bestimmtheiten doch entbehren und in die eigenste Bestimmtheit zurückprallen. Soll ich versuchen, dies Verhältnis an einem Symptom darzutun, so würde ich sagen: Rembrandt entbehrt der »Linie«; nämlich der Linie vom Geist der Klassik oder (was im Grunde dasselbe bedeutet) der Linie vom Geist der asiatischen Zeichnung, der asiatischen Miniatur; nicht minder der Linie vom Geist der Gotik, der Linie vom Geist des Mittelalters. Er hat eine italienische Madonna nachgezeichnet und hat sich mit asiatischer Miniatur beschäftigt; wir haben eine Reihe von Zeichnungen Rembrandts nach indischen Miniaturen;* aber die ruhig auslaufende Kurvatur der Linien, die der antikischen und asiatisch-klassischen Welt eigen ist, geht nicht in seinen Griffel ein und nicht wieder aus ihm hervor; sie kommt aufgelöst, nervös, licht, pittoresk zurück. Ist im nächsten Zusammenhang von »Linie« die Rede, so in diesem Verstande: die »Linie« wird als klassische oder gotische Kurvatur genommen — als jene auf die unzersplitterte, lange, kalligraphisch auslaufende »Linie« abgezogene Schönheit der Kunst des Ostens und der mittelmeerländischen

* Wilhelm Valentiner veröffentlicht sie im zweiten Bande seiner »Handzeichnungen Rembrandts«.

Welt, doch auch als jene auf die gotische Feinheit und Einfalt abgezogene Schönheit des Mittelalters. Dies Symptom ist wichtig; es spricht zu einer grundsätzlichen Wahrnehmung.

Die dialektische Spannung des Rembrandt reicht also nicht bis zu diesem anderen Ende einer Welt, die man »die Kunst« heißt. Man braucht nur zu sehen, was der Zeichner Rembrandt etwa mit Raffaels Castiglione oder mit der klar fließenden Klassizität des Abendmahls von Leonardo da Vinci oder der asiatischen Vorlagen gemacht hat, um zu wissen: das klassische Lineament (klassisch im spezifischsten Sinne) bleibt jenseits seiner Polarität. Jenseits des Rembrandt bleibt auch die genaue Kontinuität der mittelalterlichen Linie, ihrer Primitivität sowohl als ihrer Sublimation. Seine Spannung scheint auf diesen Wegen abzuberechnen; sie splittert, wird nervös; oder sie wird reißend; und — sie kehrt um, kommt zu sich selbst wie zu ihrem eigenen Gegenpol zurück und läßt sich mit sich selbst. Dies ist die Mechanik seiner *malerischen* Anschauung und ihrer *Ausschließlichkeit*, die dem linearen Stil der anderen unversöhnt gegenübersteht, ja ihn zermalmt. Es wurde gesagt, seine Spannung, unermöglich, das Lineare einzuschließen (Lineares im Sinn des klassischen Stils, der klassischen Natur, des mittelalterlichen Stils, der mittelalterlichen Geistesverfassung), werde reißend. In der Tat: sie zerstört das Lineare; sie zerreißt es; sie verwüstet es — nicht böseartig, sondern mit der großartigen Unbefangenheit eines durch das Gesetz der Natur wilden Tieres. Dies ist der Anfang des »Malerischen«, dies sein Wesen, seine Einseitigkeit. An dieser Stelle findet Rembrandt keine dialektische Gegenspannung mehr. Es gibt bei ihm nicht den Ausgleich des Pittoresken ins Lineament; es *kann* ihn nicht geben — überhaupt nicht; hier ist *nur* die Alternative möglich; hier zerspringt die Welt in zwei Hälften, die nicht mehr zu versöhnen sind. An dieser Stelle und von ihr aus beharrt Rembrandt durchaus auf dem Einen, Ausschließlichkeit, Eigentümlichkeit, das sich über keine Antithese hin mehr ausspannen läßt. Hier also ist die Grenze. Es kann nicht verwundern, daß sie existiert. Alles Menschliche ist in Grenzen gesetzt: hier so, dort so. Denkt man der Grenze des Rembrandt weiter nach, so findet man übrigens noch Argumente für die Grenze: Argumente, die mit dem Wesen des Rembrandt wunderbar übereinstimmen. Die Grenze nämlich, die dem Rembrandt gesetzt wird, ist zwar grundsätzlich, im alleräußersten formalen, ideell-formalen Sinne, fast sage ich: theoretisch wohl eine Grenze; aber *materiell* ist sie ja *grenzenlos*, denn sie ist »das Malerische« und also bleibt sie offen . . . Ein großartiger Sophismus seiner Natur, seines Geschicks. Sodann: Rembrandts Geist und Hand bedarf eines Mittels, um Spannungen auf eine lose, geheimnisvolle und doch entschlossene Weise in die Gegenspannungen gleiten zu machen; er bedarf

eines Mittels dialektischer Bindungen und Lösungen; er bedarf eines Mittels, mit dem er die ihm auferlegten oder vergönnten Verwandlungen verwirklichen kann; er braucht eine Modalität der Exekutive; welche Exekutive aber könnte einem Künstler, dem die Kunst der Spannungen und Gegenspannungen, die Kunst der Verwandlungen verhängt und geschenkt ist, die Kunst, das *definierte Ich* in ein *undefiniertes All* zu verzaubern — ich sage: welche Exekutive könnte diesem Maler wohl mehr zustatten kommen als eben die *malerische*, in welcher wahrhaftig alle Dinge möglich, alle Spannungen und Gegenspannungen zu vereinbaren, alle Widerstände flüssig, alle Bestimmungen unendlich sind?

Auf diesen Wegen wird notwendig auch die *Linie* des Rembrandt *malerisch*, nicht nur seine Malerei. Der Geist des Rembrandt ist der Triumph des *Malerischen* nach allen Seiten. Die klassischen Lineamente werden in der Schlacht der rembrandtischen Malerei zertrümmert und, ein Gemenge von herrlichen Trümmern, als Trophäen wieder aufgerichtet.

Dies ist sichtbar. Damit ist es aber nicht erklärt; und es ist wohl eines Versuchs der Erklärung wert, wenn das Bedürfnis nach einer Erklärung aufwacht. *Warum* entsteht das *Malerische*? Warum diese Ausschließlichkeit des *Malerischen*? Vielleicht hat es einen Sinn, klimatischen Gründen nachzudenken — vielleicht; vielleicht darf man vom Norden reden, dem die Schärfe der Erscheinungen, die Eindeutigkeit der Phänomene nicht die Regel ist; vielleicht darf man von der natürlichen Zweideutigkeit des Nordens reden — des Nordens, dem nur angeblich »der Charakter« ebenso gegeben ist, wie er nur angeblich dem Süden fehlt (denn in Wahrheit verhält es sich eher umgekehrt). Aber lassen wir diese allzu prekären Überlegungen. Es wird, da das *Malerische* auch im Süden vorkommt und zwar beim Tintoretto, beim Greco, beim Velazquez etwas eher als beim Rembrandt, richtiger sein, zu fragen: *wann* erscheint solche Ausschließlichkeit des *Malerischen*? So wird man vollends fragen, wenn man die noch merkwürdigere und an naher Beziehung auf den Rembrandt reichere Tatsache bedenkt: kommt das *Malerische* im Süden vor, so nicht weniger das *Lineare* im Norden; die Gotik ist ein *Lineament* (ihre *malerischen* Ausbiegungen zugegeben); sie ist ein *kalligraphisches System*. Der Gegensatz des Rembrandt zum *Klassischen* ist einigermaßen selbstverständlich; nicht ebenso sehr der Gegensatz zum *mittelalterlichen Lineament*.

Das Phänomen des *Malerischen* ist nicht örtlich-absolut, sondern zeitlich-relativ. Die Antwort voranzunehmen: das *Malerische* ist ein »*fin de siècle*«; das *Malerische* ist die Form einer Zeit, welche die unbedingte Sicherheit des Standes eingebüßt hat; das *Malerische* ist die Form einer Welt, die aus dem

Dogmatischen ins Kritische übergetreten ist. Man wird einwenden: das Malerische sei — als eigentlicher Ausdruck des Barocks — das künstlerische Element der Gegenreformation; selbst Rembrandt, der Protestant, bedeute eine Art von Wendung gegen das Calvinische, bedeute eine Art von »Katholizität« in einem persönlich-esoterischen Sinne; die malerische Fülle des Rembrandt sei ein gleichsam katholisches Phänomen, so sehr das Rebellische seines malerischen Gestus eben ein »protestierendes« Element sei; ja nichts stehe dem im Wege, dies Rebellische auch als eine Revolte gegen einen fixierten Protestantismus vom Stil des calvinischen anzusehen und also als ein Stück gegenreformatorischer Inbrunst, sozusagen als ein virtuelles Bild, einen unbewußten, objektiven Widerschein der Gegenreformation aufzufassen. Ich selbst mache mir diese Einwendungen, und ich mache sie mir mit einiger Überzeugung. Aber wie soeben gesagt ist: der Geist der Gegenreformation ist selbst ein kritischer Rückstoß gegen das kritische Naturell des Protestantismus; der Geist der Gegenreformation ist nicht sowohl positiv als *positivistisch*, und indem er sich mit polemischem Bewußtsein als ein Positives zu setzen trachtet, setzt er sich tatsächlich als eine *Allegorie* des Positiven — setzt er sich als ein Mittelbar-Kritisches. Und schließlich ist ersichtlich, einfach ersichtlich, auch ohne Erörterungen dieser Art: das Labile der Gegenreformation, ihre heimliche Zweideutigkeit, die zwischen Naturalismus und Supranaturalismus anzüglich hin und her zittert; ersichtlich ist ein als Fülle, als produktive Fülle daherschwärmendes, niederschwärmendes, aufschwärmendes Unmaß geheimer Unsicherheiten; ersichtlich ist das illegitime Verhältnis der Gegenreformation zur *Freiheit*, die ein wahres Axiom der barocken Kunst und die eigentliche Ursache ihrer Doppelsinnigkeit genannt werden muß . . . So bedeutet es endlich nur ein *argumentum pro*, nicht *contra*, wenn eingestanden wird, das Malerische sei der Stil der Gegenreformation: die Gegenreformation ist eine zu positivistischer Inbrunst wunderbar gesteigerte, dialektisch-reaktive Fortsetzung der Krise, und so ist es mehr als nur erlaubt, so ist es notwendig, den malerischen Stil als einen kritischen Stil zu betrachten — was sagen will: als den Stil der *Freiheit*, als den Stil einer Welt, die aus den Sicherheiten des Dogmas, des im religiösen, politischen, geographischen Sinne »festländischen« Lebens, aus einem geistig, gesellschaftlich, topisch »kontinentalen« Zustand in die tausendfältige Ungewißheit der Freiheit und also der Krise hinausgefahren ist. Der Krise — der Freiheit: der religiösen Freiheit, der sozialen, der landschaftlichen, der ozeanischen. Das Malerische ist der Stil der Freiheit: der Freiheit — ihres schönen Schwungs und ihrer furchtbaren Fatalitäten; denn dem Freien ist korrelativ sowohl der Stand als auch das Schwanken, und ganz besonders das Zweite.

Ein Exkurs über das alte und das neue Bild wird diese in die allgemeinsten Probleme des Gegensatzes zwischen Mittelalter und Neuzeit, zwischen Alt und Modern schweifende Überlegung auf dem Boden halten, der uns hier am meisten trägt: dem Boden der Kunst. Es scheint überhaupt notwendig, den Rembrandt einmal gegen das Mittelalter zu stellen, da der Gegensatz zum Klassischen nicht nur geläufig, sondern auch im Grunde weniger beträchtlich ist; das Klassische ist eher ein Neutrum zwischen dem Mittelalter und der ersten gänzlich ausgesprochenen Modernität, die Rembrandt heißt.

Das alte Bild (das mittelalterliche) ist vor allem durch Festigkeit bezeichnet. Alles beharrt mit Selbstverständlichkeit im sicheren Stande. Ein wogerechter Boden verbürgt den senkrecht errichteten Figuren eine gänzlich gewisse Existenz. Die Gestalten stehen zueinander; sie bilden Gruppen, die auf dem Vertrauen oder auf dem ausgewirkten Gegensatz beruhen. Ruhe ist Gesetz; Bewegung bleibt gemäßigt; wo sie ausschreitet oder ausgreift, scheint sie gleichsam angehalten — im Bewegten befestigt, wenn ich so sagen soll. Standhaftigkeit ist Axiom auf jegliche Weise: moralisch, leiblich; auch Standhaftigkeit des Bildes an seiner Stätte — in der Kirche, überm Altar. Das Unbewegte, Unbewegliche ist alles. Das feste Land des Dogmas gibt den gewissen Grund, und mit dem Dogma, als soziales Korrelat des Dogmas, die zuverlässige Ordnung der Menschen in den »Ständen« (die nicht vergeblich »Stände« heißen, da sie wirklich stehen). Das Bild selbst beruht in seinem »Bestande« oder »Zustand«: das heißt: der Sinn des Bildes ist seine *Existenz*; der Sinn des Bildes erfüllt sich im bloßen Dasein des Bildes (dem Dasein überm Altar); der Sinn des Bildes erfüllt sich nicht etwa längs der Perspektive des schauenden Blicks; auf diesen Blick kommt wenig an; vielmehr: der Blick hat nichts zu tun, als sich gewiß zu machen, daß das Bild *da ist*; ja nicht einmal dies ist nötig, sondern es genügt die *Existenz* der Gläubigen und der Bilder in der objektiven Einheit der Kirche — das bloße objektive Beisammensein, das ja viel mächtiger ist als jegliche Wahrnehmung, denn Wahrnehmung schwächt das Objektive zum Subjektiven ab. Mit anderen Worten: *das alte Bild erfüllt sich im Dasein, nicht in der Erscheinung*; Dasein mehr als Gesehenwerden ist der Zweck des alten Bildes. Wird nun die Frage erhoben, die gar keine Frage, sondern von Anfang an, »a priori« eine Antwort ist, die scheinbare Frage nur (Frage von uns her, nicht von jenen Alten her), wie, auf welche Weise, in welcher Verfassung das Bild »dasein« müsse, so ist selbstverständlich über alle Diskussion hinaus, die gar nicht stattfindet: das Bild muß auf die Weise da sein, die am meisten das *Existentielle* des Bildes verbürgt und am *wenigsten* auf die *Erscheinung* oder *ersichtliche Wirkung* ausgeht. Das bedeutet: dem so gesinnten, so gemeinten Bilde

ist angemessen die umschränkende Festigkeit der Umrisse und die höchste Eindeutigkeit der Lokalfarbe und der ebenmäßigste Auftrag, der die subjektiven Diagramme des Griffels und Pinsels in der Objektivität des Bildsinns völlig aufhebt. Das Licht trägt keine Probleme bei in eine Welt, die keine Probleme hat: das Licht wird eine Erfindung der Freiheit und der Kritik sein; es wird zum Protestantismus und vollends zu seiner dialektischen Antithese, zur Gegenreformation gehören; in der Welt des Mittelalters ist der Begriff des Lichts mit dem baren Begriff der Deutlichkeit eins — der absoluten Deutlichkeit, die weder durch ein ausschweifendes Licht noch durch einen ausschweifenden Schatten, sondern einzig durch eine klare Neutralität des Hellen gewährleistet wird. Einer physikalischen Existenz bedarf das Licht überhaupt nur soweit, als der Glaube der Helligkeit bedarf, um sich deutlich darzustellen — und eigentlich ist ja er, der *Glaube*, das Licht der Alten: der Glaube, die Idee; so ist das Licht der Alten ein katechetisches oder ideelles Licht. In allem entscheidet das Positivste; das Positivste ist die bestimmte Zeichnung, die klare Farbe und eine »ideale« Helligkeit, die, aus der Klarheit der Farben hervorgehend oder vielmehr mit ihr eins, deutlicher den Stand der Sachen bestimmt, als je ein barockes Maximum von Licht es vermögen und — wollen wird.

Das neue Bild ist in jedem Zug das Gegenteil des alten. Das Feste löst sich, wie die Kontinentalität des mittelalterlichen Europa in den Fluten der entdeckten Ozeane schon ein wenig vergessen wird. An die Stelle des Wirklichen (denn das alte Bild ist wirklich, ist *Stellvertreter* der Wirklichkeit) tritt das Bewußt-Irreale des neuen Bildes. Den stillen Stand der alten Figuren verdrängt die erregte Diagonalität der barocken, die ein Moment vor dem Flug zu sein scheint. Das Vertrauen der Figuren zueinander und die sich auswirkende Geradheit der Gegensätze ist verschwunden: gern siedelt sich jetzt der Einzelne in verlassenem Welten an. Wie gesellig sind selbst die Eremiten der Alten, ja wie gemütlich im Vergleich mit der dargestellten Vereinigung mehrerer Personen auf dem neuen Bilde: immer ist das neue Bild ein virtuelles Bild der Einsamkeit. Dem Rembrandt mißlingt nichts so gewiß oder gelingt nichts so schwer als das Bild einer gesellschaftlichen Gruppe; das ist Symptom; sie ist so schwierig, weil sie eine so dünne moralische Existenz hat . . . Weiter ist das Bild aus dem Existentiellen in die *Fiktion* gedrängt. Wo Dogma die Grundlage war, ruht nun das Bild auf dem befreiten Bewußtsein des Künstlers oder auf seinem emanzipierten Instinkt; vielmehr; auf dieser bebenden Basis *bewegt* es sich nun (denn das Freie *muß* sich bewegen). Alles ist hier bewegt. Die Gestalten bewegen sich, und wo auf alten Bildern die Bewegung im Ganzen des Standes gehalten war, vergeht nun die

Person in der Bewegung. Die Form ist bewegt: denn das freie Malerische ist wie ein Perpetuum mobile. Keine Kirche verbürgt dem neuen Bilde den dauernden Standort; das Bild, der persönlichen Initiative entsprungen, ins Imaginäre hineingemalt (in einen imaginären, vielmehr gleichsam utopischen Raum), wird überall und nirgends zu Hause sein wie die Freiheit. Wie es nicht auf die reine sachliche Existenz bedacht ist, so ist es notwendig auf die *Wirkung* bedacht; so ist es notwendig auf das *Erscheinen* gerichtet. Dem liberalen artistischen Bewußtsein, das an die Stelle der dogmatischen Existenz getreten ist, entspricht der Effekt — und es ist wahr, daß Rembrandt ihn leidenschaftlich liebt. Ist der *Ikon* der Ausbund des mittelalterlichen Bildes, er, der ein Symbol der *tatsächlichen* Gegenwart des Heiligen ist, so ist der Ausbund des neuen Bildes die *Skizze*: eine köstliche Initiative, frei, genießbar, genossen, wirkend — doch wirkend im abschätzenden Bewußtsein, nicht im Objekt, und gänzlich jenseits der Kathedrale, die das Zeugnis alles festen Standes von ehemals und aller Objektivität der alten Zeiten ist. Das neue Bild ist beweglich, wo das alte in jedem Sinne unbeweglich ist; es ist labil, wo dieses steht; es ist ein »Eindruck«, wo dieses ein Glaubenssatz ist. Das Dogma ist durch Sturm und Drang vertrieben. Alles fällt ineinander. Wie könnte die feste Zeichnung, wie die lokale Sicherheit und wie die abgezogene Helle der Farbe das bildnerische Mittel dieses Zustandes sein? Dem Geist, der aus der Objektivität der katedralischen Bezogenheit geschleudert ist, dem Geist in dieser ungeheuren Krise, in dieser faszinierenden und gefährlichen Freiheit ist das Malerische angemessen: das Malerische als der große Stil der großen Ungewißheit; das Malerische als der Stil des *Bewußtseins*, nicht des *Seins*. Das Sein ist ruhig, das Bewußtsein nervös. Das Malerische wird die Linien verzehren. Es wird die Farbe verzehren. Es wird den Ton lieben, und ein hundertfaches Ambra wird die malerische Schönheit des Rembrandt sein. Die Einfalt des alten Glaubens wird sich in die Verzweiflungen metaphysischer Anzüglichkeit spalten: wo früher die naive Existenz einer gläubigen Erde eine schöne Gegenwärtigkeit aufrechterhielt, wird der neue Maler die stille Mitte nicht kennen, nicht die beruhigte Gegenwart der gläubigen Erde; er wird großartig ins Entweder-Oder entarten und im Himmel oder in der Hölle sein — oder frei zwischen beiden, doch ohne die Sicherheit eines schönen irdischen Grundes. Er wird sich im Alternativen bewegen; Schwarz und Weiß werden seine Farben sein, und zwischen ihnen wird ihm eine melancholische Monochromie die wagend-besonnene und saubere Bunttheit der alten Tafeln überziehen wie eine Wetterwolke die prangende Naivität des Himmels, der grünen Kräuter, der roten Röcke. Das Licht wird aufgehen — ein furchtbar herrliches Licht; das Licht der Aufklärung, das

Licht der Freiheit; ein wahres *Licht* — doch wahr nur im Sinne einer erregten, zum schwindenden Gott hin erregten Natur, nicht wahr im Sinne jenes alten Glaubens, der, wenn er das Licht des Himmels bedeuten wollte, nicht mehr, doch auch nicht weniger vermochte als das *Gold*.

Der subjektive Kunstgeist ist an die Stelle der objektiven Gottseligkeit getreten, welcher das alte Bild dient, wo das neue freihin sich zu sich selbst bekennen muß.

Wenn nun wahr bleibt, daß Rembrandt »die Linie« nicht hat, weder die im spezifischen Sinne »klassisch« gerundete, geschweifte, noch die gebrochenen und hochgetriebenen Profile der gotischen, so ist doch auch wahr, daß der Gegensatz, wenigstens soweit er den Rembrandt betrifft, allzusehr ins Grundsätzliche gewendet wurde. Dies sollte der Klärung dienen; aber es ist endlich auch notwendig, das Übertriebene zurückzuwinden und das Maß der Tatsachen zu wahren: ob es auch fast überflüssig ist, eigens auszusprechen, daß dem artistischen Element in Rembrandt, das ein besonders modernes Element ist, großartige Kompensationen gegenüberstehen, die das Artistische wie eine Weihe anstrahlen oder wie eine Nacht beschatten — lichte Weihe von Gott und Nacht von Gott. Ja alle Grenzen des Rembrandt, die hier angedeutet wurden, als Grenzen einer geistigen Welt angedeutet werden mußten, öffnen sich beinahe von selbst, um ihn dennoch ins Ganze zu entlassen, dorthin, wo Freiheit wieder in Gott gebunden wird, und um Geistern, die ihm fremd scheinen, einen Weg zu ihm dennoch freizugeben. Einiges Wenige für alles Andere. Es wurde gesagt, Rembrandt stelle den Geist des Menschen dar, der keiner Kathedrale einbezogen ist. Aber wäre es denn eine Redensart, zu sagen, Rembrandt habe dennoch eine Kathedrale — er, der Protestant, Protestant auch wider den Protestanten und über ihm, erbaue *die Kathedrale seiner Einsamkeit*? Die Einsamkeit sei um ihn groß und gefügt gleich einem Dom? Nein: dies ist nicht ein Paradox; es ist eine einfache Wahrheit, die sich darauf berufen darf, daß sie sichtbar ist. Der aber, dem die Augen, die Nerven den Dienst nicht leisten, wahrzunehmen, was doch so sichtbar ist: nämlich die gleichsam katedralische Einsamkeit, die hochgewölbte und tief ins Dunkel zurückgebaute, die haushoch aufgestellte Alleinsamkeit des Rembrandt — ich denke: wer sie nicht sieht, der sehe die *Synagoge* des Rembrandt; der sehe, wie dieser Christ die Kirche der Juden sucht, um eine Kirche zu haben, die seinem geheimnisvollen Verlangen mehr erwidert als die kalkweiße Vernünftigkeit der calvinischen Predigthäuser. Aus diesem Verhältnis ordnen sich alle Behauptungen, die über das neue Bild und mit der Richtung auf den Rembrandt gewagt wurden, von selbst in eine richtige Verhältnismäßigkeit. Es ist darum nicht weiter von ihnen zu reden —



Vision des Propheten Daniel

mit Ausnahme eines einzigen Problems, das als das *pragmatische* Problem bezeichnet werden mag. Davon will allerdings noch ein Wort gesagt sein.

Delacroix erschrak ein wenig vor dem Bedürfnis des Rembrandt nach dem Effekt: der Franzose war der Meinung, man müsse die Sensation, die den Namen »Effekt« erheischt, opfern. Er rechnete dem Rembrandt den »Effekt« und die artistische Gesinnung, die ihn verwegen hervorbringt, freilich nicht nach, und er hatte auch keine Ursache: denn dazu ist die dialektische Spannweite des Rembrandt groß genug, das Artistische (wenn es bei Rembrandt diesen Namen überhaupt verdient) mit dem Menschlichen und mit dem gleichnisweise Göttlichen, ja wirklich Göttlichen aufzuwiegen; vielmehr, da es Lästerung wäre, zu denken, das Göttliche sei sozusagen nur eine kompensierende Kraft, wäre es richtig, zu sagen, das göttliche Element, das in die dialektische Spannung Rembrandts hineinreicht und sie endlich wundersweise in *Eins* faßt, nehme das Artistische, das Kunst-Bewußte, die Leidenschaft für den Effekt nachsichtig in sich auf und veredle in ungeahntem Maß, was je Effekt heißen werden dürfte. Vor allem: das Göttliche ist nahe. Gott hat diesen Menschen und seine Kunst gut genug gefunden, damit Er, Gott selbst, sich in ihm und ihr von fernher soviel bekunde, als Ihm, dem Gott, beliebt. Verhält es sich aber so, und es ist für den, der sieht, der fühlt, kein Zweifel daran, so ist der Kunst des Rembrandt, ja seiner bewußtesten, freiesten, souveränsten malerischen Leidenschaft die größte Gnade widerfahren, die je einem alten Bild im Mittelalter widerfuhr: das Bild des Rembrandt, so subjektiv es sei, so persönlich, so freizügig im Malerischen, so künstlerisch bewußt oder so künstlerhaft instinktiv, so menschlich also und so modern, ist aus dem Plan der künstlerischen Unmittelbarkeit in den Plan des künstlerisch *Mittelbaren* geschoben. Dem Rembrandt widerfährt die größte Gnade, die dem Künstler geschehen kann: die Kunst rückt in die zweite Reihe; das Künstlerische wird ein dienendes Element; es spricht nicht mehr von sich und seiner Freiheit, so sehr es in dieser sublimen Gefahr gewesen ist, sondern es spricht von Gott — oder besser: Gott spricht hinein, hindurch, und wo Gott spricht, da bindet er, da fesselt er.

Dies ist, was ich das pragmatische Element im Rembrandt nennen möchte. Mit einem Schlage wird die Kunst des Rembrandt so dem alten Bilde gleich, das nie etwas anderes gewesen ist, denn eine pragmatische Kunst — Kunst, nicht in eigenen Diensten, sondern in Gottes Diensten, heraldische Kunst, Kunst als *Abzeichen* göttlicher Existenz, *als Wappen des objektivsten Wesens*.

Aber hüten wir uns, in diesen Zonen, in denen jede Silbe eine unwägbare Verantwortlichkeit bedeutet, ein Wort zu viel zu sagen! Das Werk des Rembrandt steht im Atem Gottes, so sehr er ein »Moderner« ist: er ist der Ahn

des Modernen, der Patriarch des Modernen; er ist der Urmoderne — und dieses Wort bezeichne einen Schimmer seiner Größe; Gott bedient sich *noch* dieses Modernen sichtlich. Doch wäre es verhängnisvoll, nicht zu erkennen, daß hier ein Mensch den Versuch gemacht hat, auf eigene Faust Gott herbeizuziehen — ein einzelner Mensch, ein »Protestant«. Den alten Meistern ist Gott hinter dem Bild; ihn verbirgt der goldene Grund, welcher dazu da ist, den Blick abzublenken, der etwa wagen würde, nach Gott zu fragen; oder Gott ist das schlichte Brustbildchen eines menschlichen Greises im Himmelszelt; ein Signet, ein Schild. Aber Rembrandt . . . Er unternimmt eine magische Handlung; er, nur ein Mensch, will den Odem Gottes malen, den Schauer aus der göttlichen Gegenwart. Ein Unterfangen, das mehr will, als dem Menschen gegönnt sein kann; eben darum ein allzu menschliches Unterfangen. Doch wiederum: wie wollten wir uns unterfangen, wir, die als winzige Mücken dem Licht des Rembrandt und Gottes zufliegen — wie wollten wir uns unterfangen, die Grenze zu erfahren, an welcher der goldene Schwall oder der schwärzliche Brodem Gottes Atem ist, der niedergeht, oder ein Atem aus Rembrandts Brust, die so vermessen als andächtig betet, um den Atem Gottes niederzuziehen?

Hier können wir nicht weiterdringen. Hören wir an dieser Stelle doch auch auf, wenn wir vom Religiösen bei Dostojewskij oder bei van Gogh sprechen.

Dostojewskij und van Gogh. Die Namen geben dafür eine andere Erkenntnis ein: sie lehren, daß der Mensch, der zu Gott steht und zu den apokryphen Menschen steht, der die Kunst vermag, um den Gedanken an Gott und an die Menschen und auch den Gedanken an sich selbst, an sein Gewissen zu vermögen, oder aber der Mensch, zu dem Gott sich neigt, im »Künstlerischen« nicht nur unvollkommen sein *darf*, sondern auch unvollkommen sein *muß*. Es ist eine theologisch gegründete Unvollkommenheit: Gott neigt sich nicht zum Menschen und der Mensch erfährt nicht den Hauch Gottes, ohne daß der Mensch in die tiefe Verlegenheit gerate, seine eigene Unvollkommenheit beweisen zu müssen. Rembrandt wird sich verzeichnen. Er wird sich vermahlen. Aber nur der, dem die Größe des höchsten Geistes fernbleibt, hat die kümmerliche Kunst, »vollkommen« zu sein. Rembrandt: weniger als Kunst, weil er mehr ist als Kunst. Er ist eine *theologische* Figur. Ach nein: nicht wie vorhin gesagt wurde: nicht auf eigene Faust; sondern eine theologische Gestalt aus und unter der Faust Gottes. Es ist nicht ein bloßes Belieben, an dieser Stelle auch noch den Namen Tolstoi zu denken.

Das Geteilte biegt sich wieder zusammen, da Gott selbst um das Geteilte sich kümmert. Er ist es, der einem Genremaler Rembrandt erlaubt, ein Koloß zu sein. Er ist es, der aus einem Bürger einen phantastischen Helden macht.

Er ist es, der einem trostlosen Proletarier noch das Verhängnis auflegt, ein schwärmendes Genie zu sein, das kopfüber in die Sonne stürzt. Das Malerische war so frei, daß es schon die Existenz der Dinge bedrohte; es war so beweglich, daß es schon den Bestand des Gegenständlichen zu unterwühlen schien. Da geschah dem Maler, zuletzt und wiederum zuerst, das große Glück, daß die Schwere der Dinge in der Sturmflut des Malerischen Widerstand leistete; daß Gewichte und Gestalt des Gegenständlichen, die schon verloren schienen, die Entgleisung des Malerischen ins Gottlos-Nichtige verhinderten. Da widerfuhr dem Maler die große Gnade, daß in der Uferlosigkeit persönlicher Freiheit dennoch ein dichtes Festland sichtbar wurde, viel dichter als das Ufer Hollands, Delta und Düne, zwischen Ebbe und Flut, und mächtig lagen in der Malerei des Rembrandt jetzt: *die Sachen*. War nicht wieder und wieder von »Freiheit« die Rede? Nicht gar von Aufklärung? Aber ein Schutzengel führte ihn an den Öden des Rationalismus vorüber und in die fruchtbaren, auch schützenden Dickichte des Irrationalen; Freiheit wurde ihm Freiheit nur dazu, ihn an das unübersehbare Standbild des Ewigen anzustoßen, an dem sie aufhört . . .

So ist es wohl; so ist es vielleicht. Sicherlich ist die Erscheinung des rembrandtischen Geistes auch noch so beschaffen:

Nicht mehr im naiven Besitz des Glaubens, nicht mehr Bild gewordenes Dogma, nicht mehr ein malendes Organ des Objektiven so ganz wie jene Alten, sucht er die verlorene Unschuld (denn immer ist die Geschichte des Menschen eine aufs neue verlorene Unschuld) durch ein unendliches System dialektischer Spannungen wieder einzuholen. Welche gefährliche Tragfläche für ein menschliches Herz! Sie kann nicht standhalten, und sie tut es auch nicht: sie bestimmt den, der sie betritt, im voraus zu Katastrophen. Daß Rembrandt allein ist und als Einzelner das Ganze sucht; daß er »Genie« ist; daß er der dialektischen Künste des Malerischen sich bedient; daß er überhaupt zwischen Spannungen und Gegenspannungen einen schwankenden Standort sucht, der den Wolken am Himmel oder einer holländischen Freigatte gleicht, doch nicht dem festen Binnenlande; daß er aus der persönlichsten Eigentümlichkeit das Objektivste anstrebt; daß er mit modernem Angriff die Fortdauer des Alten sucht — die ganze Dialektik dieses Daseins ist notwendig ungewiß! Senkt sich nun gar noch das Gewicht Gottes auf diese Tragfläche nieder, so ist es nur um so viel undenkbarer, daß sie nicht breche, als das Gewicht Gottes schwerer ist wie das des Menschen Rembrandt. Katastrophen werden sich ereignen *müssen*, und sie geschehen: dem Künstler Rembrandt, dem Bürger Rembrandt, dem Menschen Rembrandt — dem Liebhaber, dem Vater.

Doch Gott ist auch Meister über alle Wunder; und würde er gegen seine eigene Ordnung handeln, wenn er dem Menschen, der an Rembrandts Stelle steht, den Zusammenbruch ersparen wollte, läßt Gott darum den Zusammenbruch geschehen, so mag es ihm doch gefallen, aus Fetzen ein herrliches Mal des Sieges zu errichten, den Rembrandt mitten im Atem Gottes über sich selbst erfochten hat — Werkzeug, das sich selbst besiegt, und dies im Dienste des Höchsten. Rembrandt fühlt, daß dem so ist; er weiß es. Ein Wunder: ebensogut mögen wir sagen: er weiß es nicht; denn dort ist Gott ihm am allernächsten, wo Rembrandt von sich selbst und seiner Kunst am wenigsten weiß.

Kann ein Mensch von der Vereinsamung der Person her eine unmittelbare Spannung zum Metaphysischen spannen? Ja. Aber er zerbricht darin. Doch er zerbricht, um vom Erbarmen Gottes als ein Zerschlagener ins Licht aufgeworfen zu werden. Dies ist das Schicksal Rembrandts, der alles ausläßt zwischen sich und jenseits; der Mensch »ohne Mitte«.

Haben wir uns aber genugsam darüber Rechenschaft gegeben, wie schwer dies Dasein in der Katastrophe gewesen ist, als sie dauerte?

Wir können mit den Augen sehen, daß Rembrandt eigentlich nie etwas anderes gemalt hat als Katastrophen. Jedes seiner Bilder ist ein ungeheuerliches Ereignis: Explosion, Weltuntergang, Sonnenfinsternis oder ein glorreiches Verbrennen der Erde im Licht. Dies ist genug. Aber Rembrandt, während er dies darstellt, ist nicht einmal im Besitz genauester Gewißheiten über Gott. Er hat nicht die sicheren Dogmen der Alten. Man bedenke: dieser Mensch ist der *Natur* ausgeliefert; freie Natur reißt ihn hin, freie Natur wieder her; er ist ein »*Naturalist*« in absoluterem Sinne, als je ein mittelalterlicher Maler es war, dem die »Natur« im Dogma verankert blieb, so absolut sie sich gebärdete. Aber um Rembrandt und in ihm ist Natur wahrhaftig emanzipiert — ein Schiff ohne Ankergrund; und Rembrandt, schwankend auf schwankendem Schiff, an geborstenem Mast, unter zerrissenen Segeln, durch die alle Winde pfeifen, steuerlos, betend zwischen schwarzer Nacht und schwefligem Föhnlicht, sieht am Himmel doch nicht den alten Gott, nicht die naive Medaille zwischen den Wolken, auf der ein naiver weißbärtiger Greis die Weltkugel und das Zepter hält; sondern als der Ahn der Modernen *wittert* er an dieses Gottes Stelle »das Metaphysische«...

DRITTES KAPITEL

REMBRANDT IN DER REIHE

IN der Aszendenz des Rembrandt steht der Maler, der in der historischen Reihe vor ihm und, absolut genommen, außerhalb alles Zeitlichen, Entwicklungsgeschichtlichen, *neben* ihm der größte Künstler des Nordens ist: Matthias Grünewald. Wir sichten; die beiden bleiben als die gewaltigsten bildnerischen Geister des Nordens übrig. Doch mehr: sie sind nicht bloß die gewaltigsten Maler des Nordens, sondern sie stehen auch zueinander. Es ließe sich erwarten, daß sie durchaus verschieden und einander entgegengesetzt wären; aber sie ordnen sich einer dem anderen zu. Sie wirken unter ähnlichen Zeichen; sie beben in verwandten Spannungen; ähnliche Krämpfe ergreifen ihre Herzen, Hirne und Hände; auf vergleichbare Weise entlädt sich ihnen die Ballung der gemütlichen und der sinnlichen, der religiösen und der künstlerischen Energien ins Malerische; beide leben und handeln furchtbar unter dem Verhängnis der Epoche, die von Grünewald bis zu Rembrandt eine Einheit ist; denn wie jener durch den Anfang des Protestantismus erschüttert ist, so überschlägt der ausgelebte und schon kirchlich sterilisierte Protestantismus sich im zweiten; Grünewald ist noch dem mittelalterlichen Katholizismus eingewachsen, und die erregende Macht der jungen Reformation reißt nur an ihm, ohne ihn, den Maler des Kurfürsten-Erzbischofs Albrecht von Mainz, dem volleren Reichtum, dem größeren Umfang des Katholizismus endgültig entwenden zu können; von Rembrandt aber meinten wir denken zu müssen, er stehe im Barock als in einer eigentlich gegenreformatorischen Herrlichkeit, und sein persönliches Barock sei im Grunde ein Protestantismus gegen die calvinischen Protestanten — ein rätselhaftes Beispiel von geheimer und unbewußter Katholizität, deren barocke Emphase dem bloßen Calvinismus unmöglich verdankt sein könnte. Die Vergleichung würde noch viele Gründe finden; begnügen wir uns aber mit dem einen noch: vergleichlich sind beide, wenn ich so sagen soll, im Unvergleichlichen — vergleichbar durch das Element der Einzigartigkeit, des höchst Persönlichen, ja, wenn die Redeweise in edlem Sinne genommen wird, des Überspannt-Persönlichen; mit einem Worte: sie sind ver-

gleichlich durch ihre Genialität. Sie sind Genies: sie stehen dem ausgeglichenen Mittelalter entgegen; sie trotzen, um nur sich selbst und sich selbst nur dem Einigen, Höchsten unmittelbar hinzugeben — unmittelbar, jenseits aller zustimmenden Mehrheiten; sie erleiden das Verhängnis der Genialität, und ihr Glanz, ihre Vollmacht steht aus solchem Erleiden auf, das zuweilen wie ein Zeichen der Verdammnis erscheint; denn blühen nicht beide auch als »Blumen des Bösen«, unterstehen sie nicht verführenden Kräften der Unterwelt, müssen sie dieser Kräfte nicht sich erwehren, ist ihre Schönheit nicht beinahe eine durch die Gnade widerrufene Verdammnis? Ist der Zauber der regenbogenfarbenen Aura um den auferstehenden Christus des Grünewald, so heftig er zur Andacht leuchtet, nicht auch Magie — eine alchymistische Fatalität, die *Ursachen enträtselt*, wo nur an *Wirkungen geglaubt* werden sollte? Ist das ausbrechende Licht des Rembrandt, das den Himmel öffnet, nicht ebenso sehr vulkanisch, wie es himmlisch ist? Es geschieht nicht, daß der Himmel sich auf tut und seine Helle niedergießt; sondern die Erdrinde platzt, die Schollen kollern dick und braun, ein Titan trotzt empor, erstürmt den Himmel, zündet ihn an — und wenn der Himmel sich niederläßt und den Kopf des Titanen mit einem goldenen Rauch umnebelt, so hat die Herrlichkeit des Himmels, die überlegene, sich aus freien Stücken, sozusagen unverdientermaßen dargestellt . . . Unsere Wahrnehmung überholt sich selbst. Die beiden sind nicht nur an grundsätzlicher Gewalt des Genialen gleich. Auch die Inhalte ihrer Genialität stoßen zusammen; im einzelnen wird Verwandtes getan; dem Früheren wie dem Späteren vergeht die Erde im Licht, ein Schimmer grüßt den anderen, Planet glänzt zu Planet. Endlich aber: es könnte sein, daß alle diese Ähnlichkeit sich lediglich »im Objekt« vollzöge; derart also, daß der eine vom anderen nichts überkäme; gänzlich unverbunden könnten sie einander ähnlich sein. Doch wo die Erscheinungen dergestalt zusammenstehen, da schlägt ein Gesetz der Welt die Verbindungen noch bis ins Persönliche hinab, und so stehen wir vor der begeisternden Tatsache, daß Rembrandt in der *persönlichen* Nachkommenschaft des Grünewald steht (ich meine: in der persönlichen Nachkommenschaft des *Geistes*, der Grünewald heißt). Wir dürfen verzeichnen, daß Rembrandt im Sinn der Schule, der Überlieferung von Grünewald abstammt.

Matthias Grünewald ist Lehrer des Malers Hans Grimmer; Schüler des Grimmer ist Philipp Uffenbach; Uffenbach wird Lehrer des Adam Elsheimer, des Frankfurters. Die beiden mittleren sind mittelmäßig. Schlagen wir dennoch nicht gering an: es bildet sich hinter Grünewald eine fränkische Tradition; ihr Ort ist die Welt um die Vereinigung von Main und Rhein; Frankfurt ist die Mitte dieser Welt; dieser Welt — vielleicht auch, wenigstens in der Zeit

der Grimmer und Uffenbach, dieser Provinz. Man hört den Einwand: wenn eine überragende, eine so einzigartige Figur wie Grünewald überhaupt eine Überlieferung hinterlassen könne, so sei die Überlieferung bei minderen Leuten wie Grimmer und Uffenbach doch offenbar vergangen; denn von grünewaldischem Geiste, von grünewaldischer Hand verspüre man da nichts mehr. Dieser Einwand hätte das Niveau der Kunst-Wissenschaft, aber nicht der Kunst selbst und ihrer Unbegreiflichkeit; er wäre also keiner. In Wahrheit kann es geschehen, daß ein Geist sich in den Nachkommen verbirgt und gänzlich unsichtbar macht, ja unwirksam macht; daß er in ihnen stille liegt, gar nichts in ihnen tut; daß er seine Gegenwart in ihnen verleugnet und ihrer Geringfügigkeit sich nur bedient wie einer Lade, in der er, vergessen, sich selbst bewahrt; aber wie in den Urenkeln die Züge und die Kräfte der Urgroßväter unbegreiflich lebendig werden (obzwar nicht mit der Fülle der Urahn, denn alles Nachgeborensein, ja aller Ablauf der Weltgeschichte ist ein *Abnehmen*, ist unter dem Schein des Mehrwerdens ein Wenigerwerden, ist nur ein quantitatives, aber nicht ein qualitatives, nicht ein intensives, sondern nur ein extensives Mehr) — ich sage: wie solches in der familiären Genealogie geschieht, so geschieht es auch in der künstlerischen; ein Geist ist in zwei Generationen unfruchtbar, aber in der dritten beginnt er wieder zu leuchten — wohl nicht wie die Sonne am Tage, aber doch, aus der Verwesung erstehend, wie Phosphor in der Nacht; und also folgt auf Grünewald nach zwei toten Generationen sein Urenkelschüler *Adam Elsheimer*.

Er wird 1578 zu Frankfurt am Main geboren, Sohn eines aus dem pfälzischen Elshem hergekommenen Schneiders Anthony Elsheimer. Merkwürdig, was ihm geschieht. Das Blut des großen Ahnen fließt im Urenkel nicht mehr mit der ursprünglichen Kraft. Es ereignet sich, was sich nach der Metaphysik solcher Verhältnisse ereignen muß: der Nachgeborene sucht in den tragischen Verlegenheiten des Nachgeborenen neue Voraussetzungen zu den alten — den alten, die er weder kennt noch begreift. Es werden Traditionen angesetzt, die gänzlich jenseits dieser fränkischen Abkunft liegen. Niederländische Emigranten in Frankfurt und Frankenthal, der Religion halber aus dem gegenreformatorischen Antwerpen entflohen, lenken dem Elsheimer Auge und Herz auf die *Landschaft*; schon entwickelt er Empfindung für das Sachlich-Intime und für das Gemütlich-Gestimmte. Doch nicht genug. Den Epigonen schiebt die Unsicherheit der Voraussetzungen von einer Basis auf die andere. Niederland mit Coninxloo, Niederland in Franken gibt nicht genug. Man wird, zumal im Zug der Zeit, der ein katholischer und also romanischer ist, das Mangelnde im Süden suchen müssen. Gegen 1600 bricht Elsheimer zur Wanderung gen Süden auf. Er kommt nach München; der katholischste der welt-

lichen Landesherren in Deutschland beschäftigt ihn. Elsheimer kommt nach Venedig; sein inneres Maß dehnt sich; er kommt 1600 nach Rom; er begreift die größere Freiheit in der Universalität der päpstlichen Stadt; ein Papst macht den Maler zum Pensionär. Den Deutschen — und den Protestanten? Der nach den Kirchenbüchern lutherisch Getaufte wird in Rom katholisch, wird einer katholischen Frau angetraut, läßt seinen Sohn (wie sich versteht) katholisch erziehen und wird in einer katholischen Kirche beigesetzt. Der Name der Gattin spricht: sie heißt Carla Antonia Stuart. »Adamo da Francfort Tedesco« (so nennt ihn der Römer Baglione) wird allenthalben gefällig empfangen; von Natur »di bello aspetto« nimmt er nun auch die Sitten eines »Nobile« an; dem gesellschaftlichen Erfolg ist der künstlerische beigeordnet; außer deutschen und niederländischen Gewährsmännern werden römische und spanische von ihm zu berichten haben. So wissen wir auch von seinem Ende. Er stirbt vor der Zeit: vor Weihnachten 1610 wird er bei San Lorenzo in Lucina zu Rom begraben. Für den frühen Tod sind mancherlei Gründe überliefert: Schuldhaft dank falschen Freunden, denen Rubens in einem tiefbetrübten Briefe an einen Dritten bittere Worte gibt; körperliche Krankheit; Krankheit des Gemüts. Wir mögen die einen Gründe glauben, ohne die anderen abzulehnen. Wie sollte Elsheimer zumal anders leben und sterben als mit zerstörtem Gemüt? Adam der Deutsche ist, seinen gesellschaftlichen und künstlerischen Erfolgen zum Trotz, nicht begabt gewesen, sich zu »verwirklichen« . . . Er ist ein Deutscher von ehemals. Er stirbt, da er das Maß nicht erfüllen kann — das Maß, das ihm vom ungeahnten Grünewald her ins späte Leben gefahren sein mag.

So müssen wir füglich denken, wenn wir aus gewissen Nachrichten Aufschlüsse nehmen. Ein spanischer Maler, der so zeitig nach Rom kommt, daß er das Andenken des Toten noch frisch findet, berichtet: Elsheimer sei »*einsiedlerisch und beschaulich*« gewesen (so trägt er Attribute des Rembrandt); er sei auf der Straße in sich gekehrt gegangen, und würde keiner ihn angeredet haben, so würde auch er mit niemandem gesprochen haben; er sei sehr bescheiden gewesen und habe von sich selbst einen zu geringen Begriff gehabt. Rubens, dem Elsheimer durch persönliche und künstlerische Freundschaft nahe verbunden, gibt solchen Meldungen durch ein merkwürdiges Stichwort besondere Farbe: er redet, so beklagend wie tadelnd, von des Elsheimer »*accidia*«. Des Begriffes würde heute die Psychiatrie sich bemächtigen.*) Er

* *Accidia*: Die spätere Form von *acedia*; Fremdwort im Lateinischen vom griechischen ἀκηδία - Unlust empfinden, verdrießlich sein; das griechische ι wird nach späterer Weise als i gesprochen. Mit *accidere* hat *acedia* (*accidia*) etymologisch nichts zu tun, höchstens phonetisch-suggestiv beim späteren Gebrauch. Eine etwas verwegene Ableitung bringt unser Wort »Kauz« (das übrigens auch in die Psychologie des Rembrandt trifft) mit der Wurzel -κηδ- (-ced-, -cid-) zusammen: wobei die auslautende Lingualis sibilant verstärkt worden wäre.

bezeichnet eine krankhafte Lähmung der Initiative — nämlich der letzten oder allerersten, der entscheidenden. Ein von der *accidia* Befallener kann tätig sein; er kann fleißig sein, sich quälen, mit Arbeit sich töten — aber er wird dies auf einer näheren Bahn tun, nicht auf der äußersten, größten, die er würde befahren können; ihm wird ein Antrieb und ein Vertrauen fehlen, die ihn etwa im glänzenden Sinne des Rubens verwirklichen würden. Er ist ein Enkel — wehe ihm! Er opfert unerreichbare Möglichkeiten; er opfert auch sich selbst — er stirbt mit dreiunddreißig Jahren und nicht für sich . . .

Die Kunstgeschichte klassiert ihn als einen Deutschrömer. Mit Recht; aber es ist zu fragen, was dies Wort hier bedeutet. Es bedeutet etwas Allgemeines und etwas Persönliches. Allgemein bedeutet es eine schöne Ausflucht des Intimen ins Weite, der Miniatur in eine öffentliche Form, des gleichsam Nordisch-Privaten ins Südlich-Forensische. Persönlich bedeutet es: die Fatalität, die einen Deutschen, zumal einen epigonischen, nicht aus *sich* werden läßt, sondern ihn nötigt, sich über einen außen gelegenen Punkt umzubeziehen; genauer: einen gehemmten, zumal epigonisch gehemmten Deutschen, der sich selbst gegenüber den archimedischen Punkt sucht — jenen Standpunkt, von welchem her die Bewegung des Hebels möglich wäre; jenen Punkt, der die Größe der Anschauung verbürgen würde, da er ein äußerst öffentliches Verhältnis zu den Dingen würde gewährleisten. So motiviert sich hier die allgemeine Bedeutung des Deutschrömertums aus einer individuellen Spannung. Innerhalb seiner deutschen, innerhalb seiner persönlichen Existenz traut er sich die Bewegung nicht zu, deren er sich im Grunde fähig weiß. »Eine Hemmung«. Mehr: »*accidia*«. Rom, die Campagna soll ihn zur Freiheit und Größe der Bewegung lösen: ihn, dem ein intimer Stil, beinahe der Stil der Miniatur, sicher eine kleinmeisterliche Haltung des Nordens irgendwie natürlich, doch nicht die letzte Instanz seiner Sehnsucht und Möglichkeit ist. Grünewald, aus Eingezogenheit und Liberalität unbegreiflich gemischt, hatte die Größe eines öffentlichen Stils; kein deutscher Maler sprach je so öffentlich wie er. Seitdem ist das deutsche Leben kleiner geworden, provinzialer, privater. So wird es von Elsheimer angetroffen.

Die Antike und das zeitgenössische Rom geben ihm: Freiheit und Straffheit und Vollkommenheit in der Anschauung des Nackten; den Sinn für eine korrekte Anatomie — für eine normative, und überhaupt einen *normativen* Begriff von den Dingen (zum ererbten *gelegentlichen*, rein *empirischen* Begriff hinzu); eine entbundene Sinnlichkeit, aus welcher er eine »Prokris« malt wie dem Rubens zu Gefallen. Rom gibt ihm: Gefühl für das Relief; Plastizität; gelöste und geschwungene Gebärde und dazu im forensisch Offenbaren eine schöne, unverhohlene Deutlichkeit; es gibt ihm Weite des Anblicks und kom-

pensiert ihm das ererbte Differenzierte des Nordens, das Erfahren-Genaue durch die Wahrheit breiter und gleichsam transzendentaler Einfachheit. Rom gibt ihm noch: die Ruine; es gibt ihm ein Gleichnis allen *Vergehens*. Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation: es ist vergangen, und die großen Jahrhunderte des deutschen Daseins sind längst dahin; sie sind in den Domen zu Bamberg und Naumburg versteinert; der letzte ganz große deutsche Künstler im Bilde, innig und forensisch, ist *gewesen* — Grünewald, dem Deutschen in Rom wohl nur ein schon vergessener Urahn, der ihm aber von weither noch den Funken der Romantik in die Bilder mondlich schimmernder, vom Feuer brennender, von Fackeln entzündeter Nächte schleuderte. Dem Elsheimer gibt Italien den Caravaggio: diese scharfe und klare Mengung von Latinität und Naturalismus. Man begreift, daß Elsheimer ihr entgegenstrebt.

Was bringt er, Adamo, nach Italien mit? Er hat eine Predigt Johannis gemalt, die ein wenig den alten Bruegel beschwört; so sehr ist er nordisch! Er bringt oder er bildet in der Campagna aus: einen bis dahin schier unvergleichlichen Sinn für die *absolute Landschaft*; er bringt mit und entwickelt im Süden den Sinn für die *baumige Wirklichkeit* der Bäume — für die Dicke der Stämme, für das Dichte des Laubs, für das Konkrete der Bäume überhaupt, die jetzt mehr als je zu ihrer eigenen runden Realität bekehrt erscheinen. (Altdorfer ist nicht bis an diese Stelle gedrungen.) Bode nennt in der Nähe des Elsheimer einmal den Namen Waldmüller; an diesen Namen könnte man um der Bäume willen in der Tat denken. Und Elsheimer bekundet, lehrt: den Blick für *Berg-hänge* rechts und links; den Blick für das sinnende und gleichsam schicksalhafte *Heruntergehen* der Menschen rechts und links; einen Blick von sehr persönlichem Ursprung, von nordisch-individualer Abkunft, der im Süden ein Blick von ausgespannter Objektivität geworden ist. Elsheimer bringt: die *Nacht* — was heißt es doch, die Mitternacht in den Mittag tragen; er entdeckt das Dunkel, spricht es völlig aus; die Römer staunen darüber, daß es die Nacht gibt und daß man sie malen kann. Er bringt: milde Monde, grelle Brände, behagliche Feuerchen und schwelende Pechfackeln — bringt das Licht; ein zarter Prometheus von Mitternacht; die Römer staunen darüber, daß man das *Licht* malen kann — dies selbstverständlichste, gar nicht mehr wahrzunehmende Axiom des südlichen Daseins; freilich auch Elsheimer bringt es in einer *kunsthaften* Form; ein Feuerwerker des Effekts; er bringt das *gemachte* Licht oder das *ungewöhnliche*; doch auch es ist neu und genug; so haben die Barocken in Italien es nicht gewußt; im Norden wird selbst Rembrandt davon zu leben haben. Elsheimer bringt: den Sinn für exzentrische Komposition — für menschliches Dasein am *Rande* landschaftlicher Welt; bedeutsame Neuerung für ein Italien, das auch im barocken Zustand noch gerne die Sym-

metrie des Figuralen anschaut, jedoch die Abseitigkeit der Landschaft und in der Abseitigkeit der Landschaft noch einmal die des Menschen kaum gewahrt, denn Italien ist städtisch, also statuarisch und tektonisch, auch pathetisch-zentral. Elsheimer geht am Ufer eines Sees spazieren, wie Rembrandt tun wird und wie also noch heute (denn noch heute dauert die Ära Rembrandts) ein Mensch am Ufer eines Sees spazieren geht — und siehe: dies ist seine Kunst, seine für den Süden so sonderbare, so aktuelle. (Dies Aktuelle bewegt noch uns . . .) Auch wandelt er allein, ein Ungeselliger; auch dies kann sein, und nochmals wundert sich der gesellige Mittag in den südlichen Städten.

Elsheimer bewahrt den Norden, wiewohl er ihn ausgleicht. Er zeichnet, wie Rembrandt nach ihm zeichnen wird. Der echte Norden zeichnet so, wie Elsheimer und Rembrandt zeichnen: die Striche springen, splintern, ziehen sich, sind Fetzen und Fahnen und häufen sich chaotisch. Aber zuweilen rundet Elsheimer die klare Zeichnung zu klassischen Formen. Er ist ein Deutsch-römer. Er malt auch klar; er malt beschwichtigt, ruhig, eben; nun scheint er nicht mehr zwischen Grünewald und Rembrandt in einer stillen Tiefe zu stehen — nur noch in einer stillen Tiefe zwischen Nord und Süd. Die Gesinnung eines nordischen Miniators ist mit der klaren, ebenen Publizität eines südlichen Malers übereingekommen, der das Bild malt, ohne malerisch zu sein. Es entsteht ein römischer Klassiker deutscher Nation. So findet man ihn in den Galerien zu Berlin, Braunschweig, Dresden, Frankfurt, Kassel, München und anderwärts.

Man wird ihn gelungen finden; mancher wird ihn im klassischen Aspekt gelungener finden als den Dürer. Man erlebt am Beispiel: es gibt die glückliche Vereinigung des Differentiellen, des Nordisch-Absonderlichen mit dem Integralen und Klassischen des Südens. Und man begreift, man billigt den Drang: Adamo schweift von Süden her um ein vergehendes Deutschland so, wie der empfindliche Deutsche es heute tut . . . Aber dies bleibt eine Frage: ist die *Bescheidung* des Elsheimer, an der gleichwohl Poussin und Claude sich erbauen werden, das persönliche Schicksal dieses Mannes, »accidia« — oder ist sie ein Beispiel notwendiger Haltung des Deutschen im Süden überhaupt? Kann der Deutschrömer »größer sein«? Ach — ob er kann, ob nicht: er *muß* nicht größer sein; wie schön, in großer Welt so köstliche Provinz zu bleiben, ob es auch bitter ist und den Tod bereitet, den Tod in der Fremde!

Es wurde gesagt: er bewahre den Norden. Es ist wahr. Aber so wahr ist es nicht, wie es, von Rembrandt gesagt, die Wahrheit wäre. Hier ist der Unterschied: wie Grünewald ein Maler aus eigener Vollmacht ist, vom Süden und Westen nicht geformt, nur köstlich angeweht, so bricht eine unterirdische Tradition, wo sie den Elsheimer, den Lastman verläßt, wieder zu ihrer eigenen

Vollmacht durch — Rembrandt wird auf die romanische Welt so wenig *angewiesen* sein, wie Grünewald es gewesen ist. Jenseits der Generationen erscheint das Genie des Nordens wieder in großartiger Selbständigkeit.

Es wäre schon etwas, wenn die Generationen nur bewußtlose Garanten der Verbindung wären; es wäre schon etwas, wenn Elsheimer nur eben zwischen den Riesen stünde — ein feines Intervall. Aber er ist ja mehr. Er ist selbst das Leben einer Tradition, die weitergeht. Mich will bedünken, ich sähe zwar gewiß nicht einen *großen* Ahn des Rembrandt, aber doch einen Ahn — und einen, der dem größeren Nachkommen mancherlei im Leben, mancherlei im Malen und Zeichnen vorgebildet hat! Rembrandt wird monoman sein — Elsheimer ist es gewesen; die »Schulden« werden hier wie dort ein Leben zerstört haben; malt, zeichnet, radiert Rembrandt die Bäume, so wird es, trotz Cranach und Altdorfer, Elsheimer eigentlich gewesen sein, der den Bann gebrochen hat — den sonderbaren Bann, der vordem die Bäume vom Heldenleben der Erde ausschloß; der Spätere geht wie der Frühere durch die schwarzen Nächte; sind Landschaft und Licht ein freies Gut, so wird Rembrandt sich dem Elsheimer dankbar wissen; gehen rechts und links Abhänge nieder am Rand der Bilder, und wandern Menschen auf ihnen in die Tiefe wie ins Ende des Lebens, so werden die Abhänge und die niederwandernden Menschen dort wie hier die verschwiegene Allegorie eines menschlichen Lebens gewesen sein; die Kunst, die Welt an ihrem Rand zu sehen, wird ein barockes Schicksal des Rembrandt, doch auch schon des Elsheimer genannt werden müssen; ach — wieviel wäre da nicht noch nachzudenken, nachzuschauen . . . Zu allem kommen die angedeuteten Beziehungen in den äußeren Tatsachen. Es bleibt bemerkenswert, daß Elsheimer in seiner ersten Phase von den Niederländern kommt, und zwar nicht nur unmittelbar von Gillis van Coninxloo, sondern auch mittelbar von Bruegel. Es bleibt merkwürdig, daß Rubens sich dem Elsheimer zu Rom in Freundschaft verbindet; welche Brücke von Süden nach Norden! Aber die seltsamste der Fügungen und doch natürlichste: Elsheimer bildet in Rom den Niederländer, der dem Rembrandt der wichtigste Lehrer werden wird: den *Pieter Lastman*. Dieser, in Italien zwischen 1604 und 1607 um die Erwerbung des »neuen Stils« bemüht, gehört dem Kreis des Elsheimer an. Jan Veth spricht aus: Lastman müsse »entschieden« Stiche nach Elsheimer in die niederländische Heimat mitgebracht haben. Ist dies Vermutung, so ist sie mehr als eine Wahrscheinlichkeit; sie leuchtet ein. Die Beziehungen verdichten sich: kommt in Rembrandts Inventar von 1656 eine »Mondscheinlandschaft« vor, so wird es schwer, nicht an Elsheimer zu denken; um so mehr, als sie von Rembrandt übermalt heißt — denn Rembrandt greift gern mit eigener Hand an, was er liebt. Es scheint in der Tat, daß Rembrandt zu Elsheimers

Kunst in einem besonders zwingenden Verhältnis steht; Elsheimer zieht ihn eigentümlich an; Rembrandt geht um den Schatten des Mannes herum, der stirbt, da Rembrandt ein Kind ist. Eine Komposition Elsheimers mit Jupiter, Philemon und Baucis scheint in den Visionen Rembrandts von Emmaus wiederzukehren. Rembrandt hat eine Platte des Seghers überarbeitet, die ihrerseits auf eine Komposition des Elsheimer zurückgeht: auf ein Bild des Elsheimer mit Tobias und dem Engel.

Dies seltsam dichte Verhältnis schließt ein zweites Phänomen der Herkunft ein. Steht Rembrandt am Grab des Elsheimer, so wird er auch am Grab des Seghers stehen. Ja — beide Gräber sind wie eines.

Es fiel das Wort: »Metaphysik« der Abstammung, und es wurde gesagt, daß solcher Metaphysik in diesem Buch nachgespürt werde als einer bedeutungsvollen Angelegenheit, auf die leicht mehr ankomme als auf die »exakten« Nachweise der künstlerischen Abstammung durch die sogenannte kritische Schule in der Kunstgeschichte. Einer derartigen Metaphysik der Abstammung würde zum Beispiel wahrscheinlich werden, daß Jerg Rathgeb zur Welt des Grünewald gehöre — Rathgeb im ganzen und besonders Rathgeb als Maler des auferstehenden Christus auf dem Herrenberger Altarwerk in der Stuttgarter Galerie; die Arbeit Rathgeb's für das Frankfurter Karmeliterkloster würde überdies freilich eine historische Verbindung mit dem Boden bedeuten, den auch Grünewald selbst berührt hat.

In den Darlegungen der Herkunft des Rembrandt sieht man etwa den Namen Lukas van Leyden betont. Wohl: Rembrandt muß die Bilder des Lukas und seines Lehrers Cornelis Engelbrechtszoon, Bilder, die in Leiden öffentlich zu sehen waren, aufgesucht haben; und wenn wir mit Fug und Recht denken, er habe das Leidener Triptychon des Engelbrechtszoon, das Jüngste Gericht des Lukas genau gesehen, so ist uns gar in aller Form verbürgt, daß er die Graphik des Lukas gesammelt hat: wir wissen zum Beispiel, daß Rembrandt einen Band mit Handzeichnungen des Lukas zu seinen Schätzen zählt. Diese Tatsache, dazu die Gemeinschaftlichkeit der Herkunft aus Leiden muß aber erst auf eine *Bedeutung* geprüft werden, die über das Äußere hinausgeht; es ist die Frage, was Lukas dem Rembrandt *ausmacht*; es ist die Frage, ob die beiden Leidener irgendwie in der Wurzel, im kaum mehr Prüfbaren, ob sie im Entscheidend-Unwägbaren oder nur in gewissen ersichtlichen Außenseiten verbunden sind. Auch hier wird die wichtigste Frage von der »Metaphysik«, mit anderen Worten: von der Empfindung zu stellen sein.

Die Kupferstiche des Lukas van Leyden sind gänzlich sechzehntes Jahrhundert: in einem Mengenmaß und zumal in einer Weise, die mich nicht begreifen ließe, daß der graphische Rembrandt von ihnen berührt worden wäre.

Ich sehe keine Verbindung. Ich sehe nur die größte Spannung des Gegensatzes zwischen jenem Stecher und diesem Radierer; sie sind verschieden wie Alpha und Omega. Wie gänzlich ist Rembrandts Art, von Saul und David zu reden, der Weise fremd, in der Lukas von dem nämlichen Thema meldet! Es soll nicht verkannt sein, daß Rembrandt, von Natur geneigt, bestimmte Formeln, die er erbt, aufzunehmen und abzuwandeln (denn keineswegs geht Rembrandt immer bis in seine eigenen, ersten Erfindungen zurück) — es soll also nicht verkannt werden, daß hier und dort eine formale Lösung aus der Erfindung des Lukas zur formalen Neigung des Rembrandt spricht; ein »Ecce homo« des Lukas ist im Aufbau rembrandtisch vor Rembrandt — oben die Terrasse, die den Herrn trägt, und unten der drängende Pöbel werden im graphischen Werk des Rembrandt wiedergefunden werden. Allein dies sind einzelne formale Motive, die von der ersten Hand zur zweiten gehen. Die eigentliche Verbindung des Rembrandt auch mit Lukas van Leyden liegt, wie etwa jene mit Grünewald, in Gründen, die weniger von einer mechanisch vergleichenden Kunst-Wissenschaft als von einer ahnenden Kunst-Metaphysik zu entdecken sind. Sie liegt in dem Grunde, den die komplizierte Problematik des Lukas beunruhigt; sie rührt sich in den Gärungen des Lukas, die ihn zu einem Zeitgenossen des Grünewald, des Baldung machen — zu jenem Zeitgenossen des Baldung, den man im Germanischen Museum zu Nürnberg besonders unmittelbar kontrollieren kann. Lese ich die Jahrzahlen, die das Leben des Lukas eingrenzen (es sind die Jahre 1494 und 1533), so will auch die Kürze der Lebensspanne von einem problematischen Dasein erzählen: von einem Leben in jenen Krisen, die der Gegenwart vorangehen. Er stirbt jung wie Elsheimer. Er stirbt jung wie Seghers. Viele auf Rembrandt hin und um ihn her sterben jung: der geniale Adriaen Brouwer aus Oudenaarde, mit Rembrandt 1606 geboren, stirbt zu Antwerpen 1638. Rembrandt liebt die Malerei des Brouwer, des im nämlichen Jahr wie Rembrandt selbst Geborenen, und bereichert mit ihr seine Sammlung. Callot, der Lothringer, 1592 geboren, stirbt 1635 mit dreiundvierzig Jahren. Rembrandt besitzt einen Band Radierungen aus der Hand des Mannes, der neben Seghers die Radierung aus dem überlieferten Kupferstich gelöst hat. Jung stirbt Seghers vor Rembrandts Höhe; jung stirbt im Jahre 1654 Karel Fabritius, einer der besten Schüler des Rembrandt. Und Rembrandt selbst — würde er, so fällt uns bei, nicht selbst vor höheren Jahren niederbrechen, wenn er in die Krise des werdenden Modernen, die seit Grünewald dauert, nicht die ungeheuerliche Fülle seiner geistigen und physischen Substanz einzusetzen hätte, die den Abgrund der Krise nicht nur einebnet, sondern in einen melancholischen Berg verwandelt? Wir wundern uns, daß Rembrandt sein kann. Aber er ist einer von denen, die noch einmal ebenso-

wohl ein Anfang sind, wie sie ein Ende sind; er ist spät, aber er verwandelt dies Späte in ein Frühes, Elementares; die Gnade der Metamorphose, das Wunder der Verwandlung, das da immer wieder sein kann, befähigt ihn dazu; und wer die Gründe der Metaphysik glaubt verschmähen zu sollen, wird noch gleichsam wissenschaftlich begreifen mögen, daß Hollands klassisches Jahrhundert, das Jahrhundert der Emanzipation von Spanien, sich in der Größe einer bildnerischen Ideologie summieren muß, die das herrlichste Gedicht dieses Holland heißen darf, obwohl sie eigentlich so jenseits von Holland, ja *gegen* Holland entstanden ist, wie Holland jenseits von Spanien und gegen Spanien. Freilich wäre auch diese Wissenschaft am Ende metaphysisch. Aber wahrlich: welche andere Wissenschaft sollte in der Zone des Rembrandt, des metaphysisch Bedingten und metaphysisch Gesinnten, legitim sein, wenn nicht die Wissenschaft, die *keine* ist, weil sie *mehr* ist — die Metaphysik, das heißt: die *Kunst* zwar nicht des Erkennens, aber des Ahnens . . . (Immanuel Kant, der wissenschaftlichste Geist, den wir kennen, hat in der »Kritik der Urteilskraft« — im vierundvierzigsten Paragraphen — diese Formel vorgebildet: »Es gibt weder *Wissenschaft* des Schönen, sondern nur *Kritik*, noch schöne *Wissenschaft*, sondern nur schöne *Kunst*.«)

Man weiß nicht viel von einer empfundenen geistigen Beziehung zwischen Rembrandt und dem 1569 (mit dreiundvierzig oder vierundvierzig Jahren) verbliebenen Boeren-Bruegel. Man weiß, daß Bruegel im Inventar des Rembrandt vorkommt. Aber was alles kommt nicht darin vor! Das Vorkommen beweist noch nicht ein *ganz* Besonderes. Es bewiese nicht viel, hätte Bruegel nicht die Landschaften der Wiener Galerie gemalt, die eine metaphysische Epopöe der Jahreszeiten sind, Rembrandt aber die zuständige Metaphysik der Kasseler, der Braunschweiger Landschaft, der Mühle. Die Existenz des Bruegel in der Galerie des Rembrandt bewiese nicht viel, wäre nicht in beiden ein und derselbe Sinn für das Konkrete, den der Sinn für das Metaphysische nicht löscht; wäre nicht die demotische Schwere des Boeren-Bruegel der volkhafte Schwere des Rembrandt so blutsverwandt und sinnverwandt, daß man glauben möchte, durch ein Wunder der Metempsychose habe die Schwere des Bruegel sich in die Schwere des Rembrandt gesenkt, oder es wolle im einen und im anderen die Identität Nederlands sich dartun, die eben durch zwei muß bewiesen werden, um bewiesen zu sein.

Man weiß mehr von einer geistigen Beziehung zwischen Rembrandt und *Herkules Seghers*. Rembrandt besitzt sechs oder acht Bilder des Seghers (in der Hauptsache wohl Landschaften). Eine große Landschaft des Seghers wird in dem Zimmer aufgehängt, in dem die Hauptstücke der Sammlung Rembrandts hängen. Rembrandt radiert die berühmten drei Bäume von 1643 auf einer von

Seghers benützten Platte. Man weiß auch, was vorhin schon angedeutet ward: Rembrandt hat eine Platte des Seghers mit einer Darstellung des Tobias und des Engels in einer Landschaft nach dem Vorbild des Elsheimer oder seines Stechers, des Ritters Hendrick van Goudt, in seinen Besitz genommen. Die Komposition (übrigens auch von Elsheimer selbst radiert) ist in der Fassung des Seghers, auf der Platte des Seghers von Rembrandt überarbeitet worden. Gestehen wir uns sogleich ein: Rembrandt hat die hohe Schönheit der Platte des Seghers zerstört; er hat die bedeutende Größe und Haltung der Figuren, des Tobias und des Schutzengels, fortpoliert und eine kleine Gruppe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, auch einen Laubschwall eingesetzt; Rembrandt hat an diesem wunderbaren Blatt des Seghers nichts Gutes getan; ja er konnte im ganzen Werk des Seghers kaum etwas Schöneres zerstören; die zwei Gestalten, groß, in traumwandlerischer Sicherheit befangen, Idole fast, die den Berghang niederfahren, gehören zu den geheimnisvollsten Herrlichkeiten aller Kunst. Dies hindert nicht, daß Rembrandt gerade mit der Figur des Seghers, die selbst, als Ganzes, so metaphysisch anmutet, auf eine an rationalen Begriffen nicht mehr zu messende Weise verbunden ist. Es ist erwiesen worden (Jaro Springer und Wilhelm Fraenger reden davon): Rembrandt hat die Landschaft mit den drei Bäumen auf eine vorher von Seghers benützte Platte radiert. Eine Hand hat auf die andere geschrieben. Es ist mehr als die intrigierende Merkwürdigkeit des Palimpsestes. Es ist eine geheimnisvolle Verbindung zweier Hände; das Ereignis geht in einem über die gewöhnlichen Dimensionen erhobenen Raum vor sich; es ist geisterhaft, unheimlich.

Wer den Rembrandt sucht, soll zuerst den Seghers gesucht haben. Es wird ein fragmentäres Leben sein; ein Leben mit übler Liebe, scheint es, und vielleicht mit dem Verhängnis des Weins; ein Leben mit Schulden; ein Leben in fürchterlicher Minderheit; ein seitwärts hinausgeworfenes Leben mit einer seitwärts hinausgeschleuderten Kunst; ein alleiniges Leben; ein Leben von Tal zu Berg, von Berg zu Tal; das Leben eines *unseligen* Genius.

Man setzt es zwischen die Jahre 1590 und 1640 — ungefähr, und es scheint sich anzüglich zu fügen, daß man Genaues nicht weiß: von außen muß dies Dasein wohl so fraglich bleiben wie von innen. Man hat nur wenige feste Daten gefunden. Hier sind sie: er ist als junger Schüler der Kunst zu Amsterdam bei Coninxloo; 1612 ist er Mitglied der Lukasgilde zu Haarlem; 1614 wird er zu Amsterdam wegen Schwängerung einer Jungfer Marritge Reyers zu achtzig Gulden Abfindung verurteilt; 1615 heiratet er (etwa vierundzwanzigjährig) die vierzigjährige Antwerpnerin Anneke van der Bruggen; von 1614 bis 1623 lebt er gewiß in Amsterdam; 1631 erscheint er als Maler und Kunsthändler in Utrecht; 1633 weilt er im Haag, um endlich wieder nach



Die Flucht nach Ägypten

Amsterdam zurückzukehren. Dies ist das dürftige Bild der Vita. Eins und das andere weist über Stumpf-Tatsächliches hinaus: man sieht Bedrängnisse der Liebe und den Schatten einer Ehe, die schief steht; man glaubt, ihn zu sehen.

Um urkundlich Gewisses schlingt sich die literarische Anekdote. Ihr Übermittler ist Hoogstraten in seiner (freilich erst 1678 erschienenen) »Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst«. Er berichtet vom dauernden Mißerfolg des Seghers: die Drucker hätten des Seghers Blätter korbweise zum Fetthändler gebracht, fürs Einwickeln der Butter, der Seife; für die letzte Platte habe ein Amsterdamer Verleger nicht das mindeste Geld anlegen wollen, obwohl sie ein Meisterwerk gewesen sei; als ein Verzweifelter habe Seghers den eigenen Nachruhm vorausgesagt; elend arm, wie er war, habe er Hemden und Leintücher bedruckt — zum Jammer der Hausfrau; in der Not des Leibes und der Seele habe Seghers sich dem Trunk ergeben; im Weinrausch sei er über eine Treppe gestürzt und tot geblieben. Der kunsthistorische Kritizismus betrachtet Nachrichten dieser Gattung gern ironisch, und Hoogstraten ist ja im allgemeinen wohl auch nicht der Mann, besonderen Respekt zu fordern. Gleichwohl scheint dieser Überlieferung innere Glaubwürdigkeit nicht zu fehlen. Der Mißerfolg des Seghers ist mehr als glaublich; er versteht sich; und übrigens ist die dauernde Armut, ja Verschuldung des Seghers noch urkundlich gewiß; daß er auf Stoffe druckte, ist ersichtlich. Aus einer einleuchtenden Vermutung des Gelehrten, der das maßgebende Buch über Seghers (ein als Forschung, als geistige Deutung und als sprachliche Kunst gleich ausgezeichnetes Buch) geschrieben hat, wird eine Fahrt des Seghers in die Alpen wahrscheinlich; Wilhelm Fraenger, des Seghers Geschichtschreiber, meint sie ins Jahr 1626 setzen zu können. In der Tat: undenkbar, daß Seghers die Alpen *nicht* sollte gesehen haben. Dem Spaziergänger, der aus der Moorwiese zu den Skeletten der Gebirge hinaufschaut, sehen die kalkigen Steine aus, wie Seghers sie moderig gezeichnet hat; die Ähnlichkeit erschreckt; auch dies ist wahr, daß die Gebirge dem Anschauenden das spezifische Gewicht des Steins zuzeiten, je nach dem Licht, zu verhehlen scheinen, als wären sie gar nicht aus Stein, sondern aus gleichsam schwerelosen Massen künstlich gebildet.

Das hinterbliebene Werk des Seghers besteht nur aus einigen wenigen Bildern (Landschaften), die in den Galerien zu Berlin, Florenz, Haag gefunden werden, und aus etwa siebzig Radierungen, die in etwa hundertsechzig Drucken vorhanden sind. Beinahe jeder Druck ist von der Hand des Künstlers überarbeitet, so daß die Drucke fast ebenso viele originale Arbeiten sind. Er schafft einen Typus farbiger Radierung nicht nur durch farbige Gründe und mannigfache Druckfarben, sondern auch durch malerhafte Nacharbeit mit dem Pinsel von Blatt zu Blatt. So steht er zwischen Malerei und Radierung — noch an

die Malerei gebunden oder die Radierung schon mit Malerei bereichernd, in Malerei verwandelnd: er, der neben dem etwa in die nämlichen wenigen Jahrzehnte gespannten Callot der Inaugurator der pittoresken Kunst des *Radierens*, der Überwinder des bloßen Kupferstichs geheißt werden darf.

Das Herz des Seghers geht nicht zum Menschen, kaum zum Tier; es geht zur *Landschaft*. Zur Landschaft geht es als zur Dehnung des Besonderen ins Unpersönliche. Das Nur-Persönliche würde ihn, den Allzu-Persönlichen, beklemmen. Sein Heros ist die Kollektivität, die noch den persönlichsten Zug in der Physiognomie einer Landschaft allgemein macht, ja aufzehrt. Er kommt von Pieter Bruegel dem Alten, dem das Persönliche sich mit der Anonymität in der Landschaft so wunderbar verglich — das Topische mit dem Utopischen. Seghers bewegt auch gern den landschaftlichen Apparat des Bruegel: Ebene und Berge in gleichsam demonstrativer Vereinigung, die im Maastale freilich Tatsache ist; Berghänge, Felsen um Flußläufe; die echten Alpen mit den Geländern der Hochwege oder Hochweiden. Wie bei jenem Partriarchen der Landschaft steht bei diesem Seghers das Bild der Natur zwischen dem Unwahrscheinlichen und dem Eigentümlich-Tatsächlichen, zwischen dem Erfindenen, Erdichteten und dem Erfahrenen.

Bruegel heißt auch »Bruegel le Drôle« — Witz-Bruegel. Er hat Diablerien gezeichnet — er wiederum ein Nachfolger jenes Hieronymus Bosch, den man den »faiseur de dyables« aus Herzogenbusch genannt hat. Auch nach dieser Seite geht Seghers auf einer Spur. Zwar hat er keine Teufel gemacht; aber der Teufel macht ihn — und Seghers kann kein anderes Schicksal finden als dies: das Bild der Landschaft zu ihrem Gespenst zu machen. Zu ihrem Gespenst? Wenn es nur dies wäre . . . Aber was er zeichnet, ist die Verwesung der Landschaft; es ist ihr Aas. Er muß *Ruinen* suchen, und ihm zuerst nach Elsheimer, nicht dem Rembrandt, offenbart die Romantik der Ruinen sich mit der ganzen Traurigkeit des Tatsächlichen, welches genau und metaphysisch ist. Er ist verurteilt, darüber hinaus die vegetabile Landschaft zu *korumpieren*. Er wird eine Art von melancholischem Antichrist der gedeihenden Schöpfung; da aber auch er schöpferisch ist, wird man seine Schöpfung die antipodische Schöpfung nennen können — eine Schöpfung auf dem Weg nach unten, wie die Schöpfung Gottes die Schöpfung auf dem Weg nach oben ist. Auch Rembrandt wird den Weg nach unten, die *ὁδὸς κάτω* kennen . . . Von jeder Stelle auf einer Landschaft des Seghers ist es gleichweit zur Unterwelt; ja jede seiner Landschaften schier ist wie eine gewendete Welt — eine ad inferos gewendete; traurig wie ein Leibrock auch, dem das alte Futter ans Tageslicht gekehrt wird. Oder die Erde liegt als ihr eigenes Eingeweide zutage: weich, faulig, exkrementierend. Oder es ist auf diesen Landschaften wie

auf den kalten Monden: wie an den mondlichen Kratern, die vergessen haben, daß sie einmal das Feuer, das heraklitische, umrahmt haben. Oder die Welt des Seghers ist wie Lava nach dem Fluß, oder wie eine verlassene Erde nach der Sintflut — und man wäre versucht, die Sintflut noch einmal als *Sünd-Flut* zu schreiben . . . (Nach Jahrhunderten wird der flämische James Ensor, der Malerradierer, ein Seghers redivivus sein.)

Er trägt das Erbe der mannigfach verzweifelten Nerven des sechzehnten Jahrhunderts, das allzuviel entdeckt, allzu viele Spannung ausgehalten hat; des Jahrhunderts, dem der alte europäische, kontinentale Horizont explodierte, so daß er nun in Fetzen und Fasern hing; des Jahrhunderts, das protestierend die Person und damit das innewohnende Exil der Person entdeckte — die Verbannung der Person in sich selbst; des unglückseligen Säkulums, das jeden Ausgleich, jede Proportionalität verloren hatte und also das Genie schuf — zum Verhängnis des Genies. Seghers beschäftigt sich mit Baldung-Grien. Dies illustriert den einen und den anderen. Wir wissen, daß er Madonnen malte. Trieb ihn etwas zurück? Er hat als Erster das tote Europa dargetan.

Es wäre ihm nicht zu helfen. Nicht nur der Heilige, schier auch der Mensch ist verschwunden; es bleibt das Brachfeld der Landschaft in heiligmäßiger Unheiligkeit . . . Und kaum es bleibt. Er, Seghers, zerlöst noch beinahe die Gegenständlichkeit der Landschaft. Er macht Vexierbilder. Ein Seesturm? Ein pittoresk-formalistisches Phantom von schrecklicher Sachlichkeit des Erlebens. Oder er ist pedantisch und zeichnet Ruinen fast wie mit dem Lineal, Schiffe fast wie mit dem Zirkel. Oder er häkelt Landschaft oder strickt sie, fängt sie in Maschen. Er webt. Es wird: »ein Stil«. Es wird beinahe ein Kunstgewerbe. Aber es wäre Kunstgewerbe nun und nimmer aus stilisierender Leichtfertigkeit; es wäre Kunstgewerbe aus Lebensgefahr, aus Hintersinn; aus einem schwarzen Gemüt, das zwischen Realität und Irrealität in einem tief beirrenden Mittelzustand geistert. Aus einem Gemüt, dem das Geistern nicht genug wäre — das darum auf eine ungemeine Penetranz der Formung erpicht ist; das eine Art von falscher Penetranz nicht fürchten muß, denn was ist noch die Welt . . . Sie ist ausgestorben; als letzter Held steht eine mürbe, leere *Windmühle* im mürben Tal oder auf der mürben Höhe eine bemooste Tanne; Windmühle mahlt den Wind; oder es ragen seitlich Äste herein, die wie mit Greisenbärten bewachsen sind — Reste des Lebens . . . Was kann es nun verschlagen, wenn Gebirge aussehen »wie aus Kork«? Noch ein Rest von Leben; fast nichts mehr als uralte Rinde; zur Seite hin ausweichend, von der Seite herdeutend wie ein unbenannter Finger ein Ende beweglichen Lebens, und auch es geronnen. Wie könnte Seghers nach dem »Leben« konstruieren?

Wenn er konstruiert, so ist die konstruierte Form — der Stil — nur die Erscheinung, der Ausbund der Destruktion; die Windmühle aber ist aus dem Traum. Er desorganisiert, indem er mit Inbrunst darstellt, noch das Tote: ein Schädel ist ihm nicht genug; er zeichnet das Aas des Schädels. Ein leidenschaftlich und trostlos radiertes Stilleben mit Büchern müßte heißen: Totenfeld nach der Schlacht. Kämpft dieser gewiß fanatische Leser von Büchern, dieser spinnende Denker nicht blutig in den Gedanken (und nebenbei noch in der Wirklichkeit)? Fraenger deutet das Marseiller Bildnis eines Lesenden im Schlapphut, das bisher dem Rembrandt, auch dem Fabritius gegeben wurde, als Replik oder Duplik eines Selbstbildnisses des Seghers aus dem Atelier des Rembrandt. Sehr glaubhaft das Interesse des Lesers Rembrandt für dieses Bild eines Lesers. Sehr glaubhaft auch, daß Seghers darin sich selbst malt; wem sollte Seghers ähnlich sein als dem Don Quijote, dem hageren, ziegenbärtigen, dem Ritter nach der Zeit, dem Dichter ewig nach der Zeit oder ewig vor ihr. . .

Des Seghers Pegasus, in der Substanz morbid, wird nie zur Sonne fliegen, sondern in einen der mürben Felsengründe des Seghers stürzen und dort ungefunden seine Fäulnis vollenden. Einmal und wieder läßt er es sein, Erscheinung auf die Linie abzuziehen oder auf die geformten Moleküle der morbidez des Stoffs. Einmal und wieder zeichnet er die Realität. Aber was ist sie? Ein Sonderfall des Irrealen, wie eben die penetrante Wirklichkeit des Irrealen das Gesetz seiner Welt und seines Daseins ist. Er kann nur mit dem frühen Tod hinauskommen. Er ist ein großer Künstler und ein armer Mensch.

Oder ist auch ihm der Ausgleich gegeben worden? Seine *gemalten* Landschaften sind wunderbar, ohne aufzuhören, im Sinne einer unbefangenen Natur natürlich zu sein. Von diesem Seghers kommt Rembrandt. Er kommt aber auch vom anderen: vom dichtenden und vergiftenden. Die Kadenz der Landschaft Rembrandts mit der Ruine (in Kassel) ist Nachhall der Kadenz des Gebirgs auf der Landschaft des Seghers in den Uffizien. Sonst wächst die Kunst des Rembrandt über der des Seghers wie auf ihrer Moorerde; es wurde berichtet: im konkretesten Sinne entstehen die Landschaft mit den drei Bäumen und eine Flucht nach Ägypten auf Platten, über Platten des Seghers. Aber an Rembrandt — ob er den argen Weg nach unten auch kennt — wird die in Krisen vergehende Welt wieder *positiv*: sie füllt sich wieder mit Substanz, spannt sich wieder mit Gesundheit; mit einer Energie, die wohl Reiche zerstören, aber auch Reiche gründen kann . . . Das tragische Minus kehrt sich in ein Plus. Dies Wunderbarste aller Verwandlung ereignet sich — und noch einmal ist wahr, daß auch dies Plus, dies überschäumende, dampfende, leuchtende Plus, das Rembrandt heißt, des Tragischen nicht entbehren wird: es ist ein *tragisches* Plus; das Tragische ist unverlierbar; es spannt auch diese neue

Welt. Doch wiederum: es *spannt* sie; in der Welt des Elsheimer, des Seghers sind die Antriebe mitten in ihrem Aufstand auf eine unheimliche Weise gelähmt: »accidia« hier wie dort . . . »Accidia« ist bei Rembrandt überwunden. Er ist ihr ungeheuerlich geschwelltes Gegenteil — wilde Materie, treibender Saft und kühner Geist; eine unternehmende Naturkraft an den Grenzen des Schöpfers aller Dinge. Allein wir müssen in der großen Bewegung dieser Gegensätze auch näher unterscheiden, was zu unterscheiden ist. Wie verhält es sich mit der gedachten Verwandlung? Das Destruktive des Seghers (das Destruktive im Geist wie das Zersetzende der Form, die überall, wo sie im positiven Stil zu formen scheint, wo sie zu weben, zu stricken scheint, in Wahrheit einen furchtbaren Atomismus betreibt, in Wahrheit die Welt zu Molekülen aufteilt, nicht in Zusammenhänge bindet) — dies dekompositive Gesetz des Seghers unter dem Anschein eines kompositiven wird bei Rembrandt kompositiv in der so besonderen, so gänzlich eigentümlichen und doch meerhaft weiten Kunst des *Malerischen*. Es ist die metaphysisch-unverbindliche Geste des Malerischen, in der das atomistische Wesen des Seghers, sein metaphysisch durchwehter Materialismus aufgeht und zum Positiven überschlägt. So mag es sein. Doch ob es so ist oder nicht: vergessen wir niemals, daß endlich auch Seghers dem Rembrandt die *positive* Überlieferung hinterließ. Von ihr ist vorhin schon gesprochen: es ist die *Landschaft*; es ist »*Natur*« im Bilde der Landschaft. Rembrandt muß die Bäume des Elsheimer wohl gekannt und sehr geliebt haben. Aber die Landschaft als Ganzes ist dem Rembrandt noch näher in der Gestalt, die Seghers, der *Maler*, der sachliche und malerische Maler, ihr gegeben hat. Die Melancholie fällt niemals von ihm ab; auch die gemalten Landschaften des Seghers liegen im zweideutigen Schimmer und Schatten des Verhängnisses; aber nichts ist der dichterischen (und wahrlich ja auch melancholischen) Sachlichkeit des Landschaftsmalers Rembrandt so spezifisch nahe wie die gemalten Landschaften des Seghers. Ja, wüßten wir mehr von seiner Malerei, wäre mehr von ihr erhalten, so würde das seltsame Negativ seiner Erscheinung dem realistisch-romantischen Positiv der Erscheinung des Rembrandt vielleicht noch viel näher kommen.

Es fällt auf: in der nordischen Konstellation ist es hauptsächlich die *Landschaft*, die dem Rembrandt vorbereitet wird. Altdorfer steht eigentlich noch jenseits dieser Konstellation, wiewohl es billig ist, auch seiner hier zu gedenken. Das erste Phänomen am Weg der Welt zum Rembrandt ist die Landschaftskunst des alten Bruegel. Ihr Stand gegenüber dem Rembrandt ist gleichsam archaisch. Elsheimer, so sehr der Vorläufer des Claude Lorrain wie des Rembrandt, repräsentiert die Emanzipation der Landschaft in ihren klassischen, also mittelsten Zustand; auch steht er im einzelnen der formalen Haltung

zwischen der erfahrenen Wirklichkeit und einer klassizistischen Stille oder Allgemeinheit, die, trotz dem sehr konkreten Wesen der Bäume, in den Händen des Deutschen ein wenig wirkt wie eine Abstraktion. Von dieser Stelle aus geschieht nun eine Art von Umkehrung — sowohl in einem örtlichen wie in einem formalen Sinn. Elsheimer hat die Alpen überschritten; er ist der Nordländer in Rom. Seghers wird den Kamm der Alpen erreichen. Wird er ihn überschreiten? Wird er Italien betreten haben? Oder wird der seltsame Niederländer an der Sonne des Südens zurückprallen? Wird das Gebirge, die versteinerte Mondlandschaft der Alpen Tirols genau das gewesen sein, was er suchen muß, so daß er auf der Höhe des Passes umkehrt? Rembrandt endlich wird nicht einmal bis zu den Alpen dringen. Er ist im Niederland, und die Nordsee würde ihn mehr hinreißen als das geronnene Pathos der Alpen, England mehr als Italien — England, die Heimat eines künftigen Constable, welcher eine Art von landschaftmalendem Rembrandt Englands sein wird. Die Sprache des Rembrandt wird barock sein, wie die des Elsheimer klassisch ist; wie die des Bruegel eine archaische Rede über ein archaisches Landschaftsthema ist, ein hesiodisches Lehrpoem — *ἔργα καὶ ἡμέραι* . . . Seghers ist die differenzierte Frage zwischen Rembrandt und Elsheimer. Muß man es aussagen, daß in der Landschaft die *größte* Symmetrie zwischen *diesen* beiden Namen besteht: Bruegel und Rembrandt? Auch das dialektische Problem, das »Norden und Süden« heißt, ist innerhalb dieser Symmetrie erschöpft. Wir dürfen nicht vergessen, daß Bruegel in Italien gewesen ist. Doch wie war sein Weg? Dieser Weg führte weit über Rom hinaus. Bruegel ist in Messina gewesen. Die Reise mutet an, als hätte Bruegel die mündende Schelde, die anschlagende Nordsee nur verlassen, um beides wiederzufinden. Columbus nimmt den Weg von Osten nach Westen, überzeugt, er werde den Osten wiederfinden, von dem er ausging. Bruegel nimmt den Weg von Norden nach Süden, als dächte sein Blut: je weiter ich nach Süden wandere, desto gewisser komme ich nach Norden. So wandert er über Rom hinaus — und Rom ist nichts. So wandert er, bis er Messina sieht: aber das Meer dort ist ein blaues Mittelmeer, nicht eine graugrüne Nordsee — und nun kehrt er um: der Mann von Pol zu Pol; vielmehr der Mann, der überall nach Norden ausschlägt wie die Magnetnadel. Er hat Italien bereist wie kein Niederländer vor und nach ihm; und keinem ist Italien so sehr *nichts* gewesen; er überwandert es, und es fällt ins Indifferente; mehr als je wird er des Nordens sein; gewisser als je wird er den Winter malen mit dem vitriolfarbenen Himmel, der sich in gefrorenen Weihern spiegelt, dem Schnee auf Berg und Tal, den rabenschwarzen Bäumen ohne Laub, auf denen Sperlinge und Nebelkrähen frieren, den Eisläufern, den backsteinroten Schnapsschenken, den Reisigfeuern, den dick eingepackten Jägern, von denen

man sagen muß, sie seien »affublés comme les personnages de Rembrandt«. (Der Franzose, der diese Formel fand, traf sie aus seiner welschen Empfindlichkeit unvergleichlich richtig.) Bruegel also ist im Süden gewesen. Rembrandt wird nicht im Süden gewesen sein. Weshalb nicht? Bruegel hat die Frage der Niederländer nach dem Süden mit *Nein* beantwortet. *Im Leben des Bruegel ist die niederländische Frage verpflichtend entschieden!* Viele Niederländer haben die Antwort nicht gehört, weil sie tonlos ist; sie wird nicht *gesprochen*, sondern *geschwiegen*. Aber wer groß ist, wie Bruegel selbst, der wird die Antwort gehört haben. Es wird sie gehört haben: Rembrandt van Rijn. Er wird nicht nach Italien gehen. Bruegel ist für ihn gegangen; Bruegel ist für ihn *zurückgekehrt*; Bruegel hat Italien für ihn verleugnet, ja ignoriert, und dies auf die äußerste Weise, nämlich in Italien selbst . . . Wie wäre es herrlich, eine Weltreise zu tun! Aber wieviel herrlicher noch ist es, sie *nicht* zu tun. Reisen heißt in die Wagerechte leben. Aber Verweilen heißt in die Senkrechte leben; man hat zwar nicht die bunte und wohlriechende Rinde der Erde gesehen, gerochen, aber man fährt senkrecht zur Hölle und senkrecht zum Himmel. Welcher Irrtum, »reisen« zu wollen; Reisen ist so viel weniger als Verweilen, wie Wage-recht weniger ist als Senkrecht.

Auf diese Weise ist Rembrandt vorbereitet. Über diese Voraussetzungen wird er kommen. Das Wenigste haben, so wichtig sie sind, am Ende die *erweislichen* Verbindungen besagt: daß Rembrandt etwa durch Lastman aus Elsheimer kommt. Nicht der »Wissenschaft«, sondern der Metaphysik sind die tiefsten Verbindungen erreichbar; da sie die tiefsten sind, können sie weder persönliche noch überhaupt *leicthin* sichtbare sein; sie müssen vom Gefühl erlotet werden; die Empfindung muß sich im Anonymen bewegen; die letzten und die ersten Verbindungen sind nur im *Objektiven* zu erspüren. Hier will vor allem angedeutet (längst nicht gezeigt) sein, wie Rembrandt im *Objektiven* vorbereitet ist, ehe er kommt. Die Verknüpfungen an der Oberfläche werden nicht etwa geringgeachtet; aber das im strengsten Sinn Bedingende geschieht im Objektiven, das ist: im Bereich der Metaphysik und der Metamorphose. Es ist eine gleichsam rembrandtische oder doch zu ihm sich bewegende Welt da, bevor er auftritt. Ist dies aber zuviel gesagt, so wäre das Verhältnis vielleicht so zu bezeichnen: es ist eine Welt gesetzt, zu der Rembrandt sich hinbewegt; denn es wird schwer sein, auszumachen, wer größer ist — ob Rembrandt, ob Bruegel.

Bruegel, den Italien wiedergab wie der Walfisch den Jonas . . . Rembrandt wird Italien nicht betreten. Aber es wird unvermeidlich sein, daß er zu Italien, Italien zu ihm in einem Verhältnis oder Unverhältnis steht. Versuchen wir, den Neigungswinkel mit einigen Namen zu bezeichnen.

Wir wissen: Rembrandt hat sich (nach Wiedergaben) mit Lionardos Abendmahl befaßt. Er hat es nachgezeichnet; er hat die zur letzten Einfachheit gegebene Differenzierung dieses Bildes in Zeichnungen wieder aufgerissen und neu kompliziert. Ein Verhältnis, das spricht. Ein dialektisches Verhältnis, kein dogmatisches; ein nervöser Widerspruch von Norden her. Jakob Burckhardt glaubt, daß Rembrandt jenseits von diesen Studien, die man beinahe als eine Polemik bezeichnen könnte, auch auf positive Weise von Leonardo gelernt habe; Burckhardt hält sich überzeugt, daß Rembrandt »eine Tradition vom mächtigen Haupte des Leonardo da Vinci besaß«; mit anderen Worten: daß Rembrandt durch das Gesicht des Leonardo inspiriert worden sei, Greisenhäupter zu lieben und darzustellen und an Lionardos Haupt dafür ein Maß merkwürdiger Schönheit zu finden. Es fällt auf, wie sehr Rembrandt das Alter liebt, wie wenig die reizende Blüte der Jugend. Er wäre mit Italien an einer Stelle zusammengekommen, die gleichsam eine exzentrische Position der Klassik bedeuten würde: am Bild des *Alters*. Doch dies wäre nicht das einzige. Mit Leonardo verbindet ihn ein intensiver physiognomischer Antrieb. Bürger-Thoré hat für die physiognomische Penetranz des Rembrandt diesen Vergleich gefunden: »... que son tourment, comme celui de Léonard, est l'expression de la physiognomie intime...« Die beiden stehen im objektiven Sinne zueinander auch durch das Umspannende ihres Blicks, so sehr das Methodische des Italieners sich von dem Irrationalen des Germanen unterscheidet; und übrigens ist auch dem Rembrandt das Methodische wahrlich nicht gänzlich fremd, es ist ihm nur heftig erschüttert, wenn anders Fromentin ihn mit diesen Worten irgend richtig zeichnet: »... un tempérament de feu se cache sous la tranquillité apparente de la méthode...« Sichtlich treffen beide Geister einander im Genie des Barocks. Leonardo ist ein Beginn des Barocks. Der Umriß erweicht sich; das Licht beginnt zu spielen. Rembrandt zeichnet nach Raffael, und wir begreifen die Weite dieser Spannung als ein dialektisches Ereignis, das sich nicht eigentlich verwirklicht. Die Kunst des Leonardo ist der des Rembrandt positiver zugeordnet: im subjektiven Sinne auch, doch vollends im objektiven. Die Positivität dieses Bezugs vollendet sich ersichtlich in der objektiven Stellung Rembrandts zum Correggio. Man meint, aus einer Radierung Rembrandts ein bewußtes Verhältnis zu Correggio erwiesen zu haben. Lassen wir dies: begnügen wir uns mit der weltgeschichtlichen Objektivität der Verbindung. Waagen empfand sie wohl, und um ihretwillen nannte er Rembrandt den »niederländischen Correggio«; womit er zwar dem Maler von Parma zu viel, dem Rembrandt zu wenig tat; aber es bleibt erstaunlich, etwa an der zu Dresden bewahrten Heiligen Nacht des Correggio zu erkennen, wie sehr die Malerei selbst (die hier den persönlichen

Namen Correggio trägt) sich auf das Licht des Rembrandt hinbewegt; das Kindlein, welches »das Licht der Welt« ist, wird auch das Kindlein des Rembrandt sein, und es wird im Bild der Pinakothek die Muttergottes vollends anleuchten, wie es hier zu tun beginnt. Bürger-Thoré wagt sogar die Konstruktion einer objektiven Verbindung zwischen der lichten Mädchenfigur der »Nachtwache« und Correggio — der freilich ebensoviel des Süßen enthalten würde wie jenes Kind des Bitteren.

Dem Zug des Lichts folgend wird man zu Michelangelo Caravaggio kommen, der in das Leben des Rembrandt gerade noch hineinragt (er stirbt 1609). Man wird zu dem Bolognesen Guercino kommen, der, von 1591 bis 1661 lebend, schon der Zeitgenosse des Rembrandt ist; von dem wir auch wissen, daß er den Rembrandt liebt und einen Ruhm des Rembrandt in Italien gründen hilft. Sie freilich belichten hart, wo Rembrandt weich beleuchtet. Correggio, der ein vierzigjähriges Leben lange vor Rembrandts Auftritt beschließt, nämlich 1534, ist dem Rembrandt näher als jener römische und neapolitanische Barocke oder als das Haupt der barocken Bolognesen; übrigens hindert nichts, den Correggio auch als einen Barocken vor der Zeit zu bezeichnen. Auf der anderen Seite muß man notieren: mit Caravaggio ist der emanzipierte Antrieb zum Naturalismus und zum Genre in die Welt gesetzt, und es ist, allen räumlichen Entfernungen zum Trotz, nicht einerlei, daß dies geschah; es ist ein objektiver Zusammenhang im Mechanismus der Welt, wenn Rembrandt Impulse haben wird, die vor ihm von Süden her gelöst sind; die Kräfte würden selbst dann korrespondieren, wenn Rembrandt von Caravaggio nichts wüßte . . . In solchem Sinn ist, wer an Rembrandt denkt, auch verpflichtet, an die barock geballten Energien des Michelangelo Buonarotti zu denken; wir wissen wohl, daß Rembrandt Stiche nach Michelangelo in Händen hielt, und wir dürfen denken, daß die ungeheure Energie der Erscheinung ihn heftig erregte, mächtig spannen half. Allein der schönste Gehalt der Beziehung liegt endlich doch im Unermeßbaren; »Parallelen« helfen nicht viel. Zwischen den Fresken der Sixtina und den religiösen Bildern des Rembrandt, ja selbst der »Nachtwache« ist mehr geheime Beziehung, als der platte Blick empfindet und die Methode kunstwissenschaftlicher »Vergleichungen« zu ahnen erlauben wird; und die wesentlichsten Zusammenhänge im Objektiven beginnen immer dort, wo beinahe schon das Unvergleichliche anfängt . . . Dies ist das Geheimnis, das auch nötigt, von Rembrandt her einen Gedanken hin an das malerisch entbundene Barock des Tintoretto, des alten Tizian zu entsenden. Ist es aber nötig, Autoritäten zu beschwören, so weigern sie sich nicht! Es ist Delacroix, der den Rembrandt mit dem Tizian auf mannigfache Weise zusammenschließt. Ein bestimmter, heimlich-gesetzlicher Zwang, den er selbst nicht durchleuchtet,

bewegt ihn immer wieder, im gleichen Atem von Tizian *und* Rembrandt zu sprechen: ob er nun beispielsweise feststellt, daß die Bilder beider auf genau gleiche Weise eingedunkelt seien; oder ob er untersucht, wie das Tobiasbild Rembrandts im Louvre sich im Verhältnis zum Stil des Tizian darstellt; oder ob er den Gegensatz zwischen beiden ermittelt; oder ob er wiederum Gemeinsamkeiten im landschaftlichen Geiste des Tizian und in dem des Rembrandt entdeckt — denn es ist ja wohl ja auch die *Landschaft* des Tizian, die in der Welt sein muß, bevor die Landschaft des Rembrandt sein kann. Da aber auch Kontrastieren ein Zusammendenken bedeutet, denn man setzt nur in Gegensatz, was auf irgendeine verborgene Weise auf einer und derselben Plattform steht, besteht nicht die mindeste Versuchung, für nebensächlich zu halten, was Delacroix über die Gegenspannung zwischen Rembrandt und Tizian aussagt. Er macht eine fruchtbare Unterscheidung; er zieht sogar den Poussin in sie hinein, den wir am Horizont des Rembrandt noch weniger erwarten würden — wie ja überhaupt ganz Frankreich keinen Gegenspieler des Rembrandt aufstellt, es sei denn Watteau oder Delacroix selbst. Delacroix trennt Rembrandt mit Poussin von Tizian und dem Murillo, dessen Licht, dessen Sfumando dem Rembrandt doch so zeitgenössisch ist: Rembrandt und Poussin sind *Maler »aus der Idee«*, so verschieden sie sein mögen; Tizian und Murillo besitzen die Kunst des *»rendu«*: die Kunst der feinen Empirie, die Kunst der erfahrenden *»Wiedergabe«*, die Kunst der edlen Darstellung im näheren Sinne — und eben nicht im entfernten Sinne des Rembrandt, des Poussin; Tizian und Murillo stehen näher an der *»imitation de la nature«* . . . Eine Wahrnehmung von nicht nur relativer Richtigkeit; denn in der Tat entscheidet bei Rembrandt zuletzt ebenso die *konzipierende* Kraft wie bei Tizian die *rezipierende* — bei Tizian ebenso die Ökonomie im Empirischen, wie bei Rembrandt die unökonomische Ausschweifung im Transzendentalen und Transzendenten. Was je den Rembrandt mit dem Tizian verbindet, steht im Rahmen dieses Gegensatzes. Was je den Rembrandt mit Lionardo verbindet, steht im Rahmen des Gegensatzes zwischen dem tief Rationalen (des Lionardo) und dem tief Irrationalen (des Rembrandt). Wir können, vom italienischen Boden zum spanischen weitersuchend, fortfahren: besteht zwischen den *»Staalmeesters«* des Rembrandt und der malerischen Form des Velazquez das Verhältnis einer objektiven Zuordnung, bedeutet die Braunschweiger *»Familie«* des Rembrandt, wenigstens in *einem* Element ihres Wesens, gleichsam Rembrandts Art, ein Velazquez zu sein, so steht auch diese objektive Beziehung im umfassenden Rahmen eines Gegensatzes: das verhältnismäßig Unmetaphysische des Velazquez, zuweilen ein Mangel an Metaphysik, der den Atem benimmt, wird auch da nicht das letzte Zeichen des Rembrandt sein, wo wir

geneigt sind zu denken, Rembrandt wäre nicht in diesem Maß der Rembrandt der »Staalmeesters« und der Braunschweiger »Familie«, wenn nicht ihm gleichzeitig und auch ein wenig vor ihm Velazquez die Kunst der Bilder so zäh in jenes absolut Malerische durchgetrieben hätte, das eines der gleitenden Dogmen des modernen Lebens ist. Ähnlich, wenn man von Rembrandt zum Naturalismus, zum Licht, zu den proletarioden Erscheinungen des Ribera hinüberdenkt und gar zum proletaroiden Genre des Murillo, der übrigens zeitlich schon etwas, fast eine halbe Generation, hinter Rembrandt steht: es ist das Metaphysische, das überall die größere Natur des Rembrandt fühlbar macht. Sie alle mögen dem Rembrandt in formalen Motiven leidlich nahe sein: aber keiner der Spanier wäre im ganzen so sehr *Äquivalent* des Rembrandt als der, dem Rembrandt im *einzelnen* am *wenigsten* gleichen wird — der metaphysische Greco. Übrigens hat Rembrandt einmal ein Knabenbildnis gemalt, das um ein Haar von Greco sein könnte, und auf dem Gebiet des Bildnisses ist eine Berührung, die sonst nur in der standlosen Höhe geistiger Äquivalenz geschieht, überhaupt noch am ehesten konkret.

Das Verschiedene versteht sich. Die metaphysische Inbrunst des Greco wendet sich ins Geschmeidige; Barrès sprach beim Greco im buchstäblichsten Sinne von »Arabesken«; er deutete damit an, daß die Metaphysik des Greco wie auch die Herkunft seines Blutes an der Schwelle des Sarazenischen geschehe. Die metaphysische Inbrunst des Rembrandt ist, ob man sie auch zuweilen delphisch, pythisch nennen möchte, nichts weniger als südlich; sie ist den Nebeln des Nordens verwandt, durch welche die goldenen Atmosphären einer nordischen Sonne dringen; sie ist chthonisch in dem gleichsam barbarischen Sinn der Nordländer; und die Befreiung Hollands von Spanien gewinnt auch in diesem Verhältnis einen Sinn. Dennoch bleibt eine barocke Gemeinsamkeit des metaphysischen Auftriebs, der sich im einzelnen dort wie hier des Malerischen und des Lichts bedient — und der die Wolken liebt, die *Wolken*! Auch in anderen Verhältnissen ist das emanzipierte Holland Rembrandts dem barocken Spanien wiederum eher verbunden als entgegengesetzt. Ich denke nicht an die spanische und portugiesische Judenschaft in Holland, an die man auch an dieser Stelle denken darf; an jene dem Rembrandt befreundeten Juden, die eine der holländischen Emanzipation einverleibte spanisch-portugiesische Welt sind. Ich denke, wie ich mich vor allem bemühe, das Bild einer *objektiven* Konstellation in Zeit und Weltraum anzulegen, an einen Geist, der mit dem Rembrandt kaum im Näheren sich berührt: ich weiß nicht, ob Rembrandt vom Don Quijote hat sagen hören, dessen Geschichte 1605 und 1615 erschienen ist; aber ich weiß, daß die Erfindung des Cervantes, der die Welt verließ, als Rembrandt zehn Jahre zählte, mit der Phantasie, ja mit dem ganzen Wesen

des Rembrandt trotz der Weite der leiblichen Entfernungen doch in einem gemeinsamen idealischen Zeit-Raum steht! Ich weiß es: denn Rembrandt, der Niederländer, ist Don Quijote und Sancho Pansa in *einer* Person; denn Sancho Pansa ist eine gleichsam niederländische Idee im spanischen Herrenroman; denn ich empfinde es wie ein Motto zu Rembrandts Werk, wenn ich im achten Kapitel des ersten Buchs die Stelle finde: »Ich habe Dir, o Sancho, schon gesagt, antwortete Don Quijote, daß Du wenig von der Natur der *Abenteuer* verstehst; doch was ich sage ist *Wahrheit*, wie Du sogleich gewahren sollst...« Sprache nicht der Don Quijote in Rembrandt so zum Sancho Pansa in Rembrandt — und würde Sancho nicht wider Willen ewig überzeugt, daß Don Quijote die Wahrheit redet? *Ist in der Malerei des Rembrandt nicht das Abenteuer als eine Wahrheit begangen*, der Romantismus nicht bloß als Realität »vermummt«, sondern mit Wirklichkeit beschwert, der metaphysische Aufschwung in der sinkenden Erde verankert? Ich habe die Handschrift des Cervantes faksimiliert gesehen;* sie ähnelt der des Rembrandt, wie das metaphysisch Verwandte dem Verwandten ähnelt. Ach es bedarf ja nicht der Argumente; wie sollte nicht aus *einem* Geiste sein, was hier und dort auf diese Weise, in diesem Unmaß dem Barock der *Illusionen* huldigt und es nicht nur an die banalen Wahrheiten der Sanchos bindet, die so wesentlich, so gescheit sind, sondern auch die Illusion selbst zur bezwingenden Wahrheit macht — in einer Höhe nämlich, die der Wirklichkeit des nur Erdachten geziemt... Man mag aber füglich auch daran denken, daß ein Spanier sein soviel bedeutet, wie mit dem halben Blut ein Westgote sein — ein Barbar mithin, dem das Chimärische golden aus den Händen wächst; so würde ein Teil des barocken Rätsels sogar im Blut die Ursache haben.

Wir reden vom Barbaresken des Rembrandt und des Cervantes; wir reden von der »Chimäre«. So mögen wir, die Objektivität der Konstellation weiter umfahrend, auch den Namen Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen aufschreiben, der das Bild des Dreißigjährigen Kriegs bedeutet; der beinahe in das Leben des Rembrandt eingeschlossen ist (denn jener größte der barocken Dichter Deutschlands lebt von 1625 bis 1676); der das Epos eines Krieges schreibt, welcher die Ära der Freiheit Hollands und in ihr der goldenen Tragödie Rembrandts ist. Den Namen Grimmelshausen aufrufen bedeutet, des Namens Jaques Callot eingedenk sein: eingedenk sein der »*misères de la guerre*«, die eine ideale Illustration des abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus sind; des Callot, der die Existenz des *Proletarischen* vor Rembrandt in die Kunst trägt; des Lothringers, der als ein wenig älterer Zeitgenosse des Rembrandt mit dem scharfen Nachdruck des Griffels daran denken macht, daß auch

* Ludwig Pfandl: Spanische Kultur und Sitte. Kempten 1924. Seite 256.

Rembrandt mitten im Dreißigjährigen Kriege steht . . . Von dem Namen Cervantes schweifen Gewitter und Regenbogen zu dem Namen Shakespeare hin; und also müssen wir des Shakespeare gedenken, der an jenem gleichen 23. April des gleichen Jahres 1616 stirbt, an dem Cervantes die Welt verläßt — die Welt, die einen zehnjährigen Lateinschüler Rembrandt trägt. Van Gogh sagt: »es ist etwas von Rembrandt in Shakespeare«. Verhaeren nennt die »Nachtwache« eine unbewußte Illustration zu einer imaginären Komödie Shakespeares. Der flämische Dichter, selbst des Niederländisch-Barbaresken teilhaftig, findet auch das Stichwort, das gefunden werden mußte — das uns bei den Namen Cervantes und Rembrandt schon auf die Lippen fiel: das Wort von der »Chimäre«. Verhaeren sagt von Rembrandt: »Er erfindet wie Shakespeare eine neue Region der Poesie und der *Chimäre* . . .« So wird man dem Dichter eine Assoziation glauben, die man dem Schriftsteller etwa nicht glauben mag; eine Assoziation, die mehr ist als eine Assoziation, denn der Vergleich bezeichnet die Gemeinsamkeit eines geistigen Ursprungs. Wäre es denn schwer, sie wahrzunehmen? Es ist hier wie dort vor allem ein Geist, der an die *Verwandlung* der Dinge glaubt: an das Axiom der Metamorphose. Selbst das Verschiedene wird nun Eins. Derselbe Geist weht uns an, ob wir den König Lear lesen oder, wenn auch im Inhalt eine Art von Gegenteil geschieht, den »Segen Jakobs« anschauen. Das »Opfer des Manoah«, der weinende Saul vor dem harfenden David scheinen zerklüftete Menschlichkeiten des Shakespeare, über denen die unumgängliche Macht eines schwarzen Schicksals webt. Shakespeare und Rembrandt bedeuten *eine* Art, das Metaphysische über den gesprengten Wirklichkeiten der dunkelbraunen Erde golden rauchen zu lassen, dem Metaphysischen aber auch anzusagen, daß es nicht wäre, wenn es das Physische nicht gäbe, dessen größere, leichtere und hellere Kehrseite es ist. Der Dichter, in malerischen Metaphern gewaltig, macht das Poetische zum Atem der Prosa (wie vor ihm nur Dante, wie nach ihm nur Baudelaire); der Maler, in dichterischen Ahnungen vollendet, erblickt die Glorie um das Gewöhnliche. Beiden geht, wie dem Don Quijote Sancho Pansa, der Rüpel im schimmernden Schatten des Helden; die Bauernrüpel des Rembrandt um das neugeborene Kindlein sind eine Vision des Shakespeare. Beide verwirklichen den Glanz der Dichtung durch den Nachdruck der Wahrheit, dem von selbst das Gold des himmlischen Lichts sich zukehrt. Auf gleiche Weise bildet sich die Tragödie des einen, das Trauer-Spiel des anderen . . . Und noch ist die Konstellation nicht zu Ende benannt. Jakob Böhme, Schuhmacher in Görlitz, wird durch den Sonnenschein auf einem blinkenden Gefäß der Gegenwart Gottes bewußt. Böhme stirbt und Rembrandt ist achtzehn Jahre alt; vielleicht, daß er um jenes Jahr 1624 die ersten Reflexe der Sonne auf einem Spiegel oder innen

auf dem braunen Wandholz der väterlichen Mühle sieht. Von Holland geht der posthume Druck der Werke des Jakob Böhme aus. Es ist kaum möglich, zu denken, daß ein so tief *theologisch* gesinnter Geist wie Rembrandt von Böhme nichts sollte erfahren haben. Doch wie dem sei: das Entscheidende liegt auch hier wieder in der Objektivität der Konstellation; daß Böhme war, vor Rembrandt ist, daß Böhme noch ist, da Rembrandt anhebt, zu tun, was Böhme getan hat — dies ist genug und dies ist bedeutend! Denn wahrhaftig tut Rembrandt, was Böhme tut. Der Strahl der Sonne fällt dem einen wie dem anderen schräg durchs Dunkel auf ein blinkendes Gefäß; in Rembrandts Stube ist es ein Stück Messing, vergleichbar dem Helm des Mambrin auf Don Quijotes Haupt, dem Helm, der ein zum heroischen Waffenstück *gewandeltes* Barbierbecken ist; Sancho Pansa lacht und leugnet, doch Don Quijote, der etwas von der Natur der Abenteuer versteht, trägt dies Becken auf magerem Schädel, und nun, durch den glorreich schäumenden Wahn-Sinn dieses mageren Schädels *ist* das Barbierbecken der Helm Mambrins, Sancho Pansa aber wird sich nicht mehr lange unterstehen, daran zu zweifeln, wiewohl er es besser *weiß*; Glauben ist mehr als Wissen; das Wissen kann *nie* den Glauben, aber das Glauben immer das Wissen widerlegen; so ist in Rembrandts Stube ein ordinäres Messingblech, trophäengleich ins Halbdunkel gehängt, der Schild Minervens, und auf dem imaginären Nabel des Schildes erscheint jetzt nicht bloß das chimärische Haupt der Gorgone Medusa, sondern gar der Geist Gottes, der das Licht ist, das goldene Licht. So sind sie alle Eines; und Rembrandt gleicht allen . . . Neunzehn Jahre nach Rembrandts Tod wird Swedenborg das Licht der Welt erblicken. Er wird mit Engeln verkehren, und die Engel werden die *Realität* der Engel Rembrandts haben; die Geister um Swedenborg werden mit Wirklichkeit begabt sein wie der Geist, der »Claudius Civilis« heißt oder auf dem Bilde des Manoah über dem Opferfeuer ins Unbenannte entfliegt — nach jenem Worte Burckhardts »ein wahrer fliegender Holländer«, so sehr konkret.

Zur Konstellation gehört nicht nur, was *vor* Rembrandt auf irgendeine Weise seinesgleichen ist. Zu ihr gehört auch, was *nach* ihm auf irgendeine Weise seinesgleichen ist. Zu ihm gehört aber nicht sowohl die Schar der Schüler mit halben Kräften, nicht sowohl die Schar der marodierenden Nachahmer, die dem Geist nichts zu entwenden wissen, als eine »Manier«; zur Konstellation gehören vielmehr große Künstler hinter ihm, die dem Horizont um ihn nicht anzugehören *scheinen*. Man soll des *Aert de Gelder* eingedenk sein, des Dordrechtlers, der von 1645 bis 1727 gelebt hat; mir wenigstens kommt vor, als wäre er unter Rembrandts persönlichen Schülern der persönlichste — das heißt: der stärkste; seine Bilder in der Wiener Akademie (Juda und Tha-

mar) und im Mauritshuis (das kühn bewegte Liebespaar — wohl das nämliche Motiv) sind aus eigenen Kräften zu Rembrandt hingespant; die Familie des Berliner Museums, sublim gemalt, mit dem feinsten pittoresken Geschmack geladen, zwar etwas labil, doch mit geistigem Akzent aus eigenem Leben bezeichnet, auch seine auf der anderen Seite zu Goya weiterleitende Gegenwart in der Dresdener Galerie sprüht einen elektrischen Reiz aus; nur seine schwächeren Dinge sind etwas zäh, doch auch sie nicht gleichgültig. Übrigens hat schon im achtzehnten Jahrhundert Houbraken nachdrücklich auf ihn hingewiesen. Nicolaes Maes ist im ganzen (auf seinem fast immer reduzierten Niveau) eine böse Umkehrung des Meisters; nach persönlichem Anfang nimmt er ein akademisches Ende, das mit wohlgeglätteten Bildnis-Gallizismen den offiziellen Erfolg so begründet, wie der begabte Schüler den in dem »Knabenbad« des Louvre oder dem Berliner »Ismael« so starken Wert der Mitgift verliert. Die Amsterdamer Konincks fordern zu Recht ein Wort des Gedenkens: Salomon, der von 1609 bis 1656 lebt und dem Rembrandt mit der Hingebung des Vasallen nacheifert; eigentümlicher sein Oheim Philips zwischen 1619 und 1688 (Jakobs jüngerer Bruder); er stellt dem landschaftlichen Stil des Rembrandt eine unabhängige Sprache und Substanz gegenüber, die mit persönlicher Erfahrung gesättigt, aber an Phantasie freilich ärmer sind . . . Doch nicht von der ganzen Schule soll hier die Rede sein. Das ganze Register der Schüler ist billig Sache der Kunsthistoriker, die um gelehrte Dinge in Verlegenheit sind; hier soll von den *größten* Figuren der Konstellation gesprochen werden; Ferdinand Bol (trotz seines Dresdener Engels), Gerard Dou, Gerbrand van den Eeckhout, Govaert Flinck (trotz seiner bemerkenswerten Berliner »Susanna«) und viele andere, die allermeisten, gehören ihnen ganz gewiß nicht zu; ja nicht einmal der merkwürdige, vom frühen Tode des besonderen Menschen überschattete Fabritius; ja nicht einmal Aertje de Gelder und Philips de Koninck, so sehr die beiden unterschätzt geblieben sind. Noch einmal: am ehesten wäre noch des Aert de Gelder zu gedenken, der, Rembrandts Schüler wohl zwischen 1662 und 1664, von den mächtigsten Spannungen des Altern den berührt scheint und zwar nicht ihre schwere Größe ergriffen, aber ihre Funken weitergeleitet hat.

Die Konstellation suchen, bedeutet nicht die Qualitäten der Schüler verachten; wie schön ist auch trotz einiger Leere, trotz einiger Ungegenständlichkeit der Engel des Bol in der Dresdener Galerie, wie stofflich anreizend und pastos kräftig der nackend-feiste, fischig-glatte Rücken Susannens, wie überzeugend ihr blondes Wesen auf dem Berliner Bilde des Flinck — der sonst meist, zum Beispiel in Dresden, so unerträglich schlecht ist; wie lebhaft sprechen etliche Kopien nach Rembrandt aus Schülerhand von der Verfassung,

der sinnlichen, doch auch der geistigen, der Originale; ich gedenke der im Braunschweiger Museum bewahrten Kopie nach dem Bilde des Tobias, der den blinden Vater heilt; sie galt, nach dem Original der arenbergischen Sammlung gemalt, schon als eine variante Arbeit des meist auf niedrigerer Plattform lebenden Eeckhout. Die Qualitäten der Schule durchaus zugegeben; im voraus zugegeben, daß die gelehrte Erforschung der Schule noch eine Fülle angenehmer Überraschungen zeitigen, daß überhaupt die Bewertung der Schule steigen wird: die »Konstellation« bedeutet etwas mehr. Für die Abmessung der geistigen Reichweite des Rembrandt, des objektiven Phänomens Rembrandt, nicht seiner pädagogisch-subjektiven Meisterfunktion, ist Wichtigeres getan, wenn etwa der Anfänge des Vermeer van Delft gedacht wird, der wohl nicht persönlich-förmlicher *Schüler* des Rembrandt gewesen ist, sondern dem Rembrandt nur mittelbar, durch den Fabritius, scheint verbunden gewesen zu sein. Ein 1925 auf einer Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Privatbesitz in der Berliner Akademie zum erstenmal gezeigtes Frühbild des Vermeer, auf dem das Gleichnis vom ungetreuen Knecht gemalt ist, zeigt den wohl etwa zwanzigjährigen Vermeer in auffälliger Abhängigkeit von der zwar aus dem Temperament bewegten, aber auch plebejisch beschwerten Weise des frühen und mittleren Rembrandt. Fabritius, der 1654 neunundzwanzigjährig stirbt, wäre etwa der Vermittler der Anregungen. Interessant genug, diese Verbindung der Wahrscheinlichkeit gemäß zu denken; vielleicht ist sogar erlaubt, den jugendlichen Vermeer als den gelegentlichen Begleiter des Fabritius in Rembrandts Werkstatt zu Besuch vorzustellen — denn wie sollte der stille, kontemplative junge Delfter nicht doch Verlangen tragen, den am heftigsten umstrittenen Meister seiner Welt einmal von Angesicht zu Angesicht zu sehen! Doch das Merkwürdigste, das Aufregend-Besondere ist erst hier: Rembrandts Bild vom ungetreuen Knecht in der Wallace Collection ist dem Stil des Fabritius und auch des Vermeer unverkennbar nahe; ja der Äußerste zur Rechten, der im sanft blinkenden Helm, sieht aus, als wäre er in der Abwesenheit des Rembrandt von Fabritius und Vermeer gemeinsam zur Überraschung des Meisters ausgeführt. Hier, um dies Bild und um sein Jahr 1650, webt sich eine Beziehung von Pol zu Pol — von Rembrandt zu Vermeer; sie webt sich über einer merklichen Distanz; der Alte im Turban und der Junge im Helm stehen einander auf Entfernung gegenüber wie die morgenländische Leidenschaftlichkeit des Rembrandt und die klassisch kühle Schönheit des Vermeer; aber einmal ist die Beziehung dennoch gewoben; einmal ist der Abstand zwischen dem Heftig-Konkreten des Rembrandt und dem Flaumig-Poetischen des Vermeer auf einem und demselben Bilde ausgesprochen; einmal wendet Rembrandt in der Gestalt des lehrhaften Meisters sich unmittelbar an

den Vermeer, der die ihm so wunderbar geziemende Haltung des Selbständig-Abwartenden einnimmt und wahrhaftig gar wie ein Bildnis der Züge des Vermeer anmutet; es geschieht in einem *Bilde* — aber es geschieht . . . Vermag Vermeer schon etwas zu sagen, sei es persönlich oder durch die Mittler-schaft des Fabritius, den Rembrandt so liebt, daß er ihm mit wunderbar gegenwärtiger Sachlichkeit für ein Bild der Enthauptung des Täufers Modell ist — vermag Vermeer schon etwas zu sagen, was den Rembrandt angeht, bewegt, dem Rembrandt stillere Möglichkeiten entschleiert? Sicher ist der Vermeer des in Berlin gezeigten Frühbildes dem Einfluß des Rembrandt unterstellt. Doch wie dies alles sich verhalten mag: die Konstellation ist wichtig selbst bis ins Negative; ja dort ist sie am wichtigsten. Doch von dem Gegensatz ist näher in anderem Zusammenhang zu berichten: dort, wo von »holländischer Antike« zu reden sein wird.

Rembrandt, das Rembrandtische ist endlich noch in Namen produktiv, die kaum sofort vermutet werden: in den Namen Watteau, Fragonard, Chardin, Delacroix; da Delacroix die Bürgschaft übernimmt, so mögen wir diesen bedeutenden Namen etwa noch den Namen Decamps anfügen — einen Namen, den man aus eigenem Antrieb hier vielleicht nicht nennen würde, so sehr man die allzu verkannte und tragisch gebrochene Figur dieses Franzosen achtet und so sehr man nach den Bildern des Decamps im Louvre das Spezifische der Verbindung mit Rembrandt, das von Delacroix berufen wird, auch fühlen mag. Mit einem Worte nun: die malerische Tradition des Rembrandt geht im achtzehnten Jahrhundert nach Frankreich hinüber, und dort beharrt sie noch im neunzehnten — freilich mit einer durch und durch gallizistisch gewandelten Entwicklung. Dies bedeutet: der metaphysische Germanismus, den wir meinen, wenn wir »Rembrandt« sagen, verdunstet allmählich; des Pittoresken bemächtigt sich ein anderer Geist, der nicht weniger ein Geist ist, aber nicht der des Rembrandt. Man könnte mancherlei Verbindung berufen. Fragonard erscheint als Fortsetzung der wunderbaren geschmacklich-malerischen Züge, die Rembrandts »Absalom« in Petersburg bezeichnen. Dies Bild ist wie mit der Palette des Rokoko gemalt: seidenweiß der Turban und Mantel des David, blaßblau sein Untergewand, blaßrosa der Reiterrock des Absalom, hellgolden sein Haar. Der dunkle Himmel erst, das Gold der Bordüren an Absaloms Rock, der rotbraune Mantel auf der Erde bringen wieder die barocke Schwere des Rembrandt in das Bild, das sonst auch der leichten und heroisch-süßen Palette der Skizzen des Rubens verwandt scheint. Ein Name mehr zugunsten des Fragonard, dessen Vehemenz, dessen große Emphase um seiner oft diminutiven Maße willen unterschätzt ist. Chardin ist die Fortsetzung des *bürgerlichen* Rembrandt, des Genre, des Sinns für die Schönheit der Paste — ihrer Dichtig-

keit, ihrer Breite, ihrer auch soliden, stillen formalen Größen. Die (freilich schon angezweifelte) »Hagar« des Rembrandt, um 1650 gemalt, in englischem Privatbesitz, könnte des Delacroix sein, und das radierte Blatt des Rembrandt mit der Löwenjagd könnte Augen, Herz und Hände des Größten der neueren Franzosen öfter als einmal gebannt haben. Auf phantastischen Wegen begegnet dem Schatten des Rembrandt Daumier: der Maler des Don Quijote und des Ecce homo. Indessen, den eigentlichen Geist des Rembrandt, einen Geist mit den metaphysischen Hintergründen des germanischen Nordens, meine ich, trotz Delacroix und Daumier, bei keinem Franzosen so sehr zu erkennen wie bei Watteau. Begreiflich genug; Watteau ist ein Germanismus der französischen Kunst, wie Flandern in den Zeiten Ludwigs des Vierzehnten ein Germanismus der französischen Kriegspolitik ist. Man kämpft wider Holland. Man will erben! Da ist den Unbewußten auch Rembrandt mitzuerben. Man kämpft mit Spanien um Flandern; man gewinnt Valenciennes — das im Jahre 1684 die Heimat des Antoine Watteau werden wird . . . Wer ist er denn? Ein Mensch auf dem Kreuzweg: Wallone, Flame; Welscher, Germane. Die bezaubernde Zivilisation seiner Malerei, französischen Wesens, zittert über einem germanischen Grunde, in dessen Tiefen der tellurische Geist des Rembrandt noch umgeht; die berückende Zivilisation der Malerei des Watteau, gallisch gezüchtet, pariserisch gepflegt, schwärmt auf dem Bild des Embarquement pour l'Ile de Cythère in goldene Nebel aus, die aus dem metaphysischen Reich des Rembrandt niederwallen; das *metaphysische Ambra* des Rembrandt ist in ein *erotisches Ambra* verwandelt, aber nie in Frankreich hat das Erotische diese metaphysische Vibration gehabt, die eben Rembrandt ist. Ja Watteau ist der größte, der im größten Sinn buchstäbliche Erbe, den Rembrandt noch gefunden hat.* Nach den wenigen Jahrzehnten des Watteau, den ein eigentümlicher Drang nach London treibt, schlägt das Erbe nach England; nun heißt es Constable. Daß es einmal im Lauf der Zeiten auch nach Spanien schlägt, dem Land des Don Quijote, und Goya heißt, verwundert nicht. Nicht eigentlich wunderbar, dennoch im höchsten Grade überraschend, ja dennoch anmutend wie die Wirkung eines übernatürlichen Gesetzes geschieht dies Ereignis: in Holland bricht ein Maler auf, der die Sonne wird malen wollen, nichts als die Sonne, nachdem er im Anfang nichts gemalt hat als die Erde der »Erdäpfeleser«; er wird ein durch ungeheuerliche Metamorphosen getriebenes Erbe des Rembrandt nach Frankreich tragen, welches nun das Land der Maler ist, und am Mittelmeer, das ihn hinreißt, wie nie das Meer am Hafen von Messina und die Sonne darüber den Bruegel hinriß, wird die besonnene Welt, die sonnende Sonne selbst

* Die Verbindung der Namen Watteau und Rembrandt ist in einem Aufsatz umständlicher begründet, den ich 1925 im Septemberheft der »Europäischen Revue« veröffentlicht habe.

zu den chimärischen der Ungestalten verwandelt werden, die je dem eines nordischen Barbaren entwucherten. Dieser Maler nach Rembrandt, aus seinem Geiste, ist Vincent van Gogh gewesen. »Vincent«! Er, der von Rembrandt her lebt und ihn mit Leidenschaft bewundert; der von den »Staalmeesters« und der »Judenbraut« die wahrsten Worte sagt; der weiß, daß man Rembrandt nicht lieben kann, ohne um dieser Liebe willen, durch sie an Gott zu glauben; Vincent der Mensch, das meteorische Stück Volk; er, der abenteuernd wie Don Quijote und reißend ist wie Rembrandt; der fromm, ja theologisch das Werkzeug der Kunst ergreift wie Rembrandt — »onnoozel verstant« noch mehr als der Ahn, den Houbraken mit diesem Attribut als einen »Toren« nicht auszeichnen wollte, aber mußte; Vincent, dem wie dem Ahnen die Kunst nicht in Fingern und Augen spielt, nicht im Kopf wandert, sondern in dunkler Brust, in dunklen Eingeweiden aufsteht — Vincent das Herz!*

Und noch ist dieser Name nicht einmal der letzte in der mehr als säkularen, in der chiliastischen Tragweite des rembrandtischen Geistes. Zwar hat das siebzehnte Jahrhundert der Franzosen ihm nichts entgegenzustellen, es sei denn das gänzlich *andere* Ereignis, den gänzlich anderen *Zustand*: Nicolas Poussin; aber im achtzehnten Jahrhundert kommt Watteau, im neunzehnten Delacroix, Daumier. Wir Deutschen sind wenigstens in der Lage der späten Holländer: bringt Holland dem Rembrandt um 1900 noch den van Gogh dar, der in Braun, mit bestem Pinsel, mit Bildern geringer Leute schon so rembrandtisch anfängt, so haben wir, denen die Malerei im siebzehnten Jahrhundert und im achtzehnten ein Vakant blieb, in Rembrandts Spuren unseren Lovis Corinth gesehen. Corinth: den malerischsten unserer Maler; den radikalsten unserer Maler; ihn, der in seinen letzten Kundgebungen, den Bildern rasender Blumen, ein deutscher van Gogh scheint; ihn, der Mythisches und Biblisches am kühnsten aus der eigenen, unserer Zeit tut; ihn, der unter unseren Malern am dichtesten mit volklichen Substanzen genährt war; unseren *barbarischsten* Maler, den naivsten — doch auch den, der im grenzenlosen Reich des Malerischen der grenzenlosesten Verwandlungen fähig war, da er mit nackten Frauen anfangs umging wie mit Blumen, mit Blumen aber endlich wie mit nacktem Fleisch; ihn, dem auch erst ein Zusammenbruch — Zusammenbruch der physischen Elemente — die höchsten Kräfte des zauberkräftigen Geistes löste . . . Nie hat Metamorphose die höchsten Grade erreicht, bevor die Nähe des Todes ihnen eine Atmosphäre schuf; und dies eben kennzeichnet den großen Künstler, daß erst die Radikalität des Todes ihn mit den höchsten Kräften zur Verwand-

* Ich kann mir nicht versagen, an dieser Stelle nachdrücklich auf den soeben auch in billiger Ausgabe erschienenen »*Vincent*« von Julius Meier-Graefe hinzuweisen. Auch über das Verhältnis van Goghs zu Rembrandt werden dort treffliche Gedanken ausgesprochen.

lung belehnt. Es ist die Lebenskurve, die sich im Dasein des *Rembrandt* am gewaltigsten schwingt. Die Vergleichung geschieht wahrlich nicht von ungefähr. Sie bezeichnet über allem die Vollendung des Radikalen im Malerischen. Doch mehr. Malerisch malen heißt auflösen. Die letzten Ausschweifungen des Malerischen, die höchsten, geschehen als Ausschweifungen eines *Alters*, das eine verstellte *Jugend* ist, geschehen an der Tür des Todes; wie könnte es anders sein . . . Malen heißt leben: aufhören zu leben und also nun erst eigentlich leben. Malen heißt töten: die Gegenstände auslöschen, da nun alles zu Ende geht, doch also jetzt erst sie eigentlich vorbereiten; malen heißt auswischen und also jetzt beginnen, zu schreiben. Tabula rasa. Es ist nichts mehr da als Schwamm, Spachtel, Daumen, der durch die Farben fährt, denen kaum kenntliche Dinge unterliegen. Also ist alles da, damit angefangen werden könne. Was könnte die höchste Kunst des Menschen anderes sein, denn die pittoreske Versicherung, alles sei zu Ende und werde jetzt, jetzt erst anfangen. Ein Sturm und Drang — ins Alter geworfen und aus dem Alter wirkend, wehend, tobend: so ist es die rechte Art, jung zu sein. Was für ein Kunststück, jung zu sein, wenn man »jung« ist! Die Größe des Menschen ist es, das Alter zum Ursprung der Stürme der Jugend zu machen. Kehret die Welt um, und sie wird sein. Die geniale Jugend ist pedantisch. Rembrandt war zuerst pedantisch. Corinth war zuerst pedantisch. Im Alter verwilderten sie erst vollends zur Wildheit ihrer Abkunft — die über den menschlichen Dingen noch eine Abkunft aus dem Unbenannten ist, aus dem dauernden Chaos und der dauernden Schöpfung. Dem Maler von der Ostsee sprach der Maler von der Nordsee, welcher der Dichter der Dichter, der Verwandler der Verwandler, der ungeheuerste der Zauberer und der mit dem ungeheuersten Mittel des Zauberns genannt werden muß: Rembrandt mit dem »Malerischen«. Denn auch dies müssen wir wohl wissen: es gibt kein Mittel der Metamorphose, das an verwandelnder Kraft dem Malerischen gleichkommt; es ist täglich die Sintflut der alten und die Fröhldämmerung der neuen Welt. Es ist menschlich . . . Rembrandt. Ach — freilich würde die Vergleichung, buchstäblich genommen, viel zu hoch hinauf greifen. Ist es notwendig, dies zu *sagen*? Verstehen sich denn nicht alle Vorbehalte des siebzehnten Jahrhunderts wider das neunzehnte und das zwanzigste? Dennoch — der Name steht am Horizont, und vom Segel des Lovis Corinth her, des Piraten, darf man ihn sichten. Dies wenigstens kann man dem späten Maler nicht nachsagen: daß er unserer Epoche der Surrogate angehöre; dieser Epoche der Talente, die mit dreißig Jahren erschöpft sind; dieser Epoche der künstlichen Künste; dieser Epoche der dünnen und anspruchsvollen Antriebe, die im Grunde nur Reaktionen mißhandelter Nerven sind. Corinth: auch er noch ein Inbegriff der persönlich strömenden Produk-

tivität wie Rembrandt — ein Inbegriff der Natur; eine Kraft, die sich, nicht unvergleichbar der des Rembrandt, am allermeisten am Vorabend des Todes ausweist — die ihre schönsten Blumen über ihren eigenen Sarg wirft, der bereit-zustehen scheint; ein Mensch mit einer Fülle der Instinkte, die den Damm der Scham einreißen darf; nicht ein reaktiver, sondern ein wahrhaft produktiver Geist... Untiefer als Rembrandt freilich; mehr extensiv, in der Geste flacher — o ja; wer wollte dies leugnen; aber vielleicht so, daß seine Produktivität auf dem immer niedrigeren Niveau des neunzehnten und gar des zwanzigsten Jahrhunderts unten in der Mitte zwischen der Produktivität des Rembrandt und der des Rubens stünde.

Der eigene Moment reißt hin; man wird es verzeihen, wenn es über das Verhältnismäßige hinaus geschieht. Aber das Bild der Konstellation einigermaßen — nur einigermaßen — zu vollenden, müssen wir für einen Augenblick noch einmal in die Zeit zurückkehren, der Rembrandt geschichtlich angehört. Es ist von der landschaftlichen Überlieferung gesprochen worden, die von Bruegel über Elsheimer und Seghers zu Rembrandt geht. Auf dieser Seite fehlt ein Name, der, so scheint mir, in der Reihe von besonderer Wichtigkeit ist: der Name Jan van Goyen. Dieser edle Bürger und stille Dichter ist ein Landsmann Rembrandts. Er ist 1596 zu Leiden geboren. Er wird von Esaias Vandervelde zu Haarlem gebildet. Er stirbt im Haag, 1656, im Jahre des großen Zusammenbruchs des Rembrandt. Es wäre schwer vorzustellen, daß Rembrandt von Goyen nichts gespürt hätte. Zwar ist Rembrandt in der Zeit, da Goyen nach Leiden wiederkehrt, noch ein Zögling der Lateinschule. Aber der Lateinschüler ist ein künftiger Künstler; und wenn persönliche Berührungen, die übrigens von dem Rembrandt-Biographen Rosenberg geglaubt werden, je nicht anzunehmen sind, so bleibt doch immer die im höheren, metaphysischen Sinne entscheidende Tatsache übrig — die objektive Zugehörigkeit des Goyen zur Konstellation. Aber wir dürfen wohl auch getrost denken, daß Rembrandt im Lauf seines Lebens sich mit der Landschaft des Goyen eindringlich beschäftigt hat. Da Rembrandts Landschaft beginnt (nämlich nach der Mitte des vierten Jahrzehnts des siebzehnten Jahrhunderts, um 1636), schickt sich das Leben des Seghers an, zu enden; Goyen ist in diesem Augenblick ein Mann um die Vierzig; Rembrandt selbst zählt etwa dreißig Jahre. Die Plötzlichkeit und Freiheit und Vollendung, mit der die Landschaft bei ihm nach befangenem Anfang (im Bilde mit der Taufe des Kämmerers) alsbald schon dasteht, macht denken, daß er den Antrieb zur Landschaft in *vollkommenen, gelösten* Vorbildern bestätigt gefunden habe; in diesem Verhältnis wäre die Bedeutung Goyens für Rembrandt zwar vielleicht ein zweites Ereignis, denn Seghers bliebe ja das erste; aber auch dies, wo nicht im biographischen, so doch im objektiven, zeit-

lich-allgemeinen, sachlich-absoluten Sinne zweite Ereignis wäre für den Auftritt des Landschaftsmalers Rembrandt ein wichtiges Argument. Jedenfalls scheint es mir dringlicher, den Namen Goyen zu nennen, als den Namen Ruysdael. Nicht daß der besonnenen, der durchaus sachlichen, gänzlich unphrasierten Schönheit der Bilder des Salomon und vollends des Neffen Jakob damit etwas genommen werden sollte. Nicht daß gelegnet werden wollte, die leise, fast unbewegte Gegenständlichkeit dieser Landschaften sei eine in der Tiefe des Geistes und Gemüts geborene Anschauung. Aber es ist doch eben jenes »Unphrasierte«, »Unbewegte«, das einen Abstand zwischen Rembrandt und den Ruysdael ausmacht; das Barocke ist hier allzusehr beruhigt, und wenn man auch den Goyen nicht gerade einen Barocken nennen wird, so ist er den subjektiven Deutungen des Rembrandt, der rembrandtischen Hervorkehrung des Erlebten doch wohl um einen Grad näher als die Ruysdael, deren Empfindung das Erste, Mittelste und Letzte tut, um in der baren Gegenständlichkeit unbewegter Natur ausgeglichen zu werden — eine Empfindung, die nur gewahrt, nicht auslegt, eine Empfindung in der intimen Verwandlung zur »impassibilité« . . . Schließlich bleibt auch zu bedenken, daß die Ruysdael den Rembrandt zeitlich überdauern: Salomon zwar, der Oheim, stirbt schon 1670; doch Jakob, der Neffe, lebt von etwa 1628 bis 1682; womit nun wieder nicht bestritten werden soll, daß zwischen Rembrandt und Jakob in Amsterdam auch eine persönliche Berührung stattgefunden haben müsse, obwohl die beiden einander entgegenstehen wie Romantik und Realismus, wie Barock und Klassik. Ich würde selbst den allzuwenig gesuchten Philips Koninck, den erregteren Landschaftler, dem Temperament des Rembrandt nähersetzen als die Ruysdael.

Wir reden viel von Landschaft. Nicht zu Unrecht. Denn in ihr am meisten bekundet sich jenes neue Element, das den Modernen vom Alten, den Adogmatischen vom Dogmatischen, den Einsamen vom Gesellschaftlichen, den nur Religiösen vom Rechtgläubigen, Altgläubigen scheidet: die Natur und die Hingegebenheit des Einzelnen an die Natur; jene Hingegebenheit, die in der politischen Ökonomie bald den Namen des *Physiokratismus* tragen wird — einen Namen, den wir mit Fug auch auf die geistige Haltung des Rembrandt oder wenigstens auf einen Teil, auf *einen* Grundzug dieser Haltung anwenden könnten.

Wir könnten den Begriff auch auf die Entwicklung des figuralen Bildes anwenden: und nicht nur auf die Entbundenheit der Motive, sondern auch auf die Entbundenheit der malerischen Mittel. Zum Bild der Konstellation wäre hier der Name Adriaen Ostade nachzutragen: ein Name, der freilich schon der Deszendenz des Rembrandt angehört, wiewohl Ostade, der Haarlemer, nicht Rembrandts persönlicher Schüler gewesen sein soll. Noch einmal muß jenes auf dem zwiegeteilten Boden des süd-niederländischen Antwerpen im Jahre

1638 vor der Zeit vollendeten Brouwer gedacht werden, der, in Rembrandts Geburtsjahr 1606 geboren, dem Rembrandt im objektivsten Sinn so nahe ist; der ihm besonders ähnlich ist; der Chimärische, der Pittoreske, der Verloren-Geniale, dem unter der Grimasse eine leidenschaftliche und tragische Natur verborgen ist. Wieviel näher steht er in der Konstellation zu Rembrandt hin, als jener Berühmtere, dessen Name nun nicht länger kann zurückgehalten werden: Frans Hals! Es ist eines der stärksten Argumente der klassischen Biographie Rembrandts von Neumann, dargetan zu haben, daß »es von Rembrandt zu Hals keinen Weg gab«. In der Tat gab es den Weg im einzelnen; es gab ihn wohl in heiklen Augenblicken des Rembrandt, wie dem der »Staalmeesters«, — wobei indes zu beachten bleibt, daß die »Staalmeesters«, 1661 angefangen, den 1664 gemalten Regentenstücken des alternden Hals zeitlich vorausgehen; es gab den Weg des Rembrandt zu Hals wohl auch in sicheren Augenblicken, wie dem des großen Bildnisses des Six (mit den Handschuhen). Dennoch gab es, sieht man ins *Ganze*, diese Verbindung kaum. Neumann verweist darauf, daß Rembrandt, der Lernende, von Leiden nicht nach dem nahen Haarlem ging. Dies bedeutet wohl, daß er wie aus einem tiefen Instinkt den Einfluß des um sechsundzwanzig Jahre älteren und schon berühmten Hals nicht suchte. Hals selbst war »vor 1637 und wohl wieder 1644« in Amsterdam; Neumann erwähnt, »man glaube, vorübergehenden Einfluß zu spüren, den Rembrandts Malweise auf ihn (den Hals) gemacht habe«. Geht er vorüber, so ist dies nur zu begreiflich. Die beiden sind einander entgegengesetzt wie ein Pol dem anderen. Es wäre lächerlich, einem geistigen Hochmut beizustimmen, der die Malerei des Hals nur als ein »technisches Phänomen« bewerten wollte. Die pittoreske Freiheit des Hals ist eine Angelegenheit seines *Geistes* — und des Geistes überhaupt. Aber es ist der *Geist* des Hals, der dem *Geist* des Rembrandt entgegengesetzt ist; und gleichen sie einander da und dort im Malerischen, zumal wenn etwa Rembrandt dann und wann im Selbstbildnis das *Malerhafte* keck betont bis zur Grenze des Frivolen, so ist die grundsätzliche Unversöhnlichkeit der beiden Lebensprinzipien nur um so empfindlicher erwiesen. Hals hat den Glanz, das Brio eines tangentialen Geistes; Rembrandt ist, wo er nicht konzentrisch ist, exzentrisch — aber das Exzentrische ist etwas gänzlich anderes als das Tangentiale. Einzig die Hauptwerke des späten Hals — Regenten und Regentessen des Pfründnerhauses — überbrücken den Gegensatz der Naturen; erst ein Franz Hals in extremis, der das Brot des Armenhauses ißt, steht *neben* Rembrandt; und diese Parallelität ist freilich ein erschütternder Anblick, ob Hals auch immer nur dem Rembrandt der »Staalmeesters«, nicht etwa dem des Haager Saulsbildes nahekommt.

Es bleiben: Rembrandt und Rubens.

Von der Gegenspannung zwischen Rembrandt und Rubens wird das Besondere in eigenem Zusammenhang gesagt werden müssen: dort, wo das Thema »Rembrandt und die Gesellschaft« zu erörtern sein wird. Einstweilen ist nur das Allgemeine auszusagen: daß Rubens der Konstellation, der Rembrandt angehört, *nicht* zugeordnet ist; daß er Mitte und Umfang einer gänzlich anderen Konstellation bezeichnet. Übereinstimmungen in der Rasse der Modelle tragen nicht viel aus: so schwer die niederländischen Substanzen durch die trächtigen Bilder des Rubens sinken und steigen, so sehr sie die Kurve dieser Bilder mit Fracht, mit üppigem Ballast beladen, es ist dennoch die *Kurve*, die den Sieg davonträgt — und sie ist, allem gloriosen Schwall barocker Übertreibung zum Trotz, zum Trotz auch allen blonden und fleischig-fetten Barbarismen, eine *romanische* Kurve; sie ist, trotz aller Sattheit des Stofflichen, eine wunderbare Fiktion des Gewichtlosen; sie ist die strahlende Geste eines unüberwindlichen Optimismus; sie ist die Kurve des guten, glücklichen Lebens; Michelangelo ist dem Rembrandt näher als Rubens — der Dunkelblütige dem Dunkelblütigen! Hat es im mindesten einen Sinn, in Rembrandt die Anfänge des Genies der Physiokratie zu suchen, so steht das mit Verzweiflung losgebundene Malen, das ungeheure, der unberechenbaren Natur ähnliche Wagnis der Malerei des Rembrandt, ein Wagnis auf eigene Faust dem Bild des Rubens gegenüber wie der Genialität eines merkantilistischen Systems, das verschwenderisch zu produzieren scheint und im Grunde auf die weiseste Ökonomie gegründet, mit den geistreichsten, überlegensten Versicherungen umgeben ist. Rubens: eine grandiose Naivität, die vom System gehalten wird; eine herrliche Überschwänglichkeit, die von der Konzeption gleichwohl umfaßt und eingeteilt wird wie von der Gewißheit einer staatlichen Ordnung, an deren Spitze, mit ebenso beherrschendem wie schwelgerischem Blick die Dinge überschauend, ein so kluger und höflicher wie heißer, brünstiger, zeugender Despot steht. Ein Dynast mit unbeschränkter Gewalt, die mit dem Pinsel auf die Kunst hinabwirkt wie ein König mit dem Zepter auf ein Reich üppiger und gehorsamer Untertanen — während Rembrandt allein in seiner Ecke sitzt, proletarisiert, ein Aufständischer, Einsamer; von keiner Ökonomie beruhigt, keiner Vollmacht teilhaftig als der, zu *erleiden*, was zu *vermögen* ihm auf eine freilich noch größere Weise gegeben ist! Ein Mensch von unten hinauf, wo jener glänzende und liebenswürdige Tyrann von oben hinab seine Entwürfe diktiert, nicht aber von unten her erträgt. Rembrandt: ein Stück Volk, »vermummt«, schwerfällig, der Freiheit nur in den äußersten Maßen oder Unmaßen fähig; Rubens: ein Aristokrat, von allen Grazien der Mode begünstigt, nackt wie ein antiker Gott oder mit Seide bekleidet und mit einem Degen angetan wie ein Prinz, der eigenen Freiheit durch die eigene Klugheit noch überlegen und unter dem An-

schein der Maßlosigkeit sie überlegsam zumessend, ein wahrer *arbiter elegantiarum* — das ist: ein *Schiedsrichter* über den köstlichen Überfluß . . . Rembrandt, der Rührende, in seiner großen Einsamkeit auch Objektivere, bewundert den Rubens, sammelt seine Bilder: so kauft er, beispielsweise, am 8. Oktober 1637 ein Bild des Rubens um 424 Gulden. Auch malt er Bilder, in denen er, ob wollend, ob unbewußt, dem Rubens ähnelt: das Bildnis einer Frau in der Galerie Liechtenstein zu Wien (von 1636), die Berliner Saskia von 1643 (mit der Toque); ein Frauenbildnis von etwa 1632, das, als »Schwester Rembrandts« geführt, in einem Stück des Hauses Charles Sedelmeyer zu Paris und in einer alten Kopie der Wiener Sammlung Gutmann erhalten ist. Die Frauen gleichen sich dem Typus des Rubens an; sie werden die seinen. Eine radierte »Abnahme Christi vom Kreuz« folgt dem Rubens. Dies ist Rembrandt; freilich der Rembrandt einer Zeit, in der er noch »das Gesellschaftliche« auch als seine, Rembrandts, Möglichkeit betrachtet. So dennoch ordnet er sich einmal und wieder hinter dem Rubens ein. Über Rubens aber hören wir, daß er auf einer holländischen Reise den Rembrandt *nicht* besucht habe: obwohl Rembrandt in jenem Jahre 1636 schon eine Person gewesen ist, der aufzuwarten selbst einem Rubens anstand, welcher an dreißig Jahre älter und in aller Welt so viel berühmter war. Trauern wir nicht, daß Rubens den Weg zu Rembrandt nicht fand: was im Objektiven nicht möglich war, durfte auch im Persönlichen sich nicht ereignen.

Rubens ist jenseits des Rembrandt, da er von einem kosmopolitischen Romanismus überwältigt wird, welcher der offizielle Stil der siegreichen Gegenreformation ist. Wir sahen: auch in Rembrandt ist ein Element von Gegenreformation; aber es ist inoffiziell; ja es ist philosemitisch . . . Das lateinische, *gleichsam* lateinische Gegenbild ersteht dem Rembrandt aber auch im eigenen Lande, ja beinahe schon, da Fabritius sein Schüler ist, im eigenen Gefolge; von Fabritius berührt steht auf: Jan Vermeer van Delft.

Es ist unvermeidlich, schon hier noch einmal von ihm zu beginnen. Vorhin wurde gesagt: aus dem Kontrast her trete er dennoch der Konstellation um Rembrandt nahe; von allen untergeordneten Übereinstimmungen zu schweigen. Wahr ist: man darf ihn näher dem Rembrandt als dem Rubens sehen; die Klassizität des Vermeer van Delft ist dem Germanismus des Rembrandt doch näher als dem Romanismus des Rubens — denn die scheinbar eingedickte niederländische Substanz im Werk des Rubens wird in der *letzten* Instanz doch durch das Dekorative der Kurve bis zur unverpflichteten *maniére de dire* im Geiste des Barocks kompensiert und hat darum mit dem *wesentlichen Inhalt* des Rembrandt, aller niederländischen Gemeinschaft in den Geblüthen zum Trotz, kaum soviel zu tun wie die Antikität des Vermeer, die in der

Substanz selbst garantiert wird; selbst die Substanz des Rubens ist, wenigstens innerhalb dieses Zusammenhangs der Vergleichen, noch eine Spielart barocker Beredsamkeit, während selbst die klassische Form des Vermeer, die Form selbst, ebensogut ein Schweigen ist wie seine Frauen, die mit unbewegten Lippen Briefe lesen, oder seine Geographen, die den Globus betrachten oder den Zirkel bewegen; Form und Substanz des Vermeer sind nicht nur Lieder ohne Worte, sondern beinahe auch Musik ohne Töne — selbst wo das Clavecin angeschlagen oder die Laute berührt, die Gambe gestrichen wird . . . Hier soll eine Entscheidung gefunden werden. Bei Rembrandt wird selbst die Form ein Element der Substanz, wo Rubens uns zu überreden weiß, daß selbst die blondeste, materiellste Blondheit, das rosigste Fett »seiner Weiber« in den Zaubern der Liebe wie in einer Allegorie schmilzt. In diesem Gegensatz fühlt Vermeer, ohne daß er aufhört, köstlich parteilos zu sein, die Nähe der Konstellation des Rembrandt: dem Delfter, dem Amsterdamer ist die Form wahrlich viel — man würde sagen: alles; aber dies würde man nur sagen, weil man fühlt, wie ihnen, mehr oder wenigstens *anders*, gegenständlicher, gegenwärtiger als dem Rubens, das Formale ein Element des wesentlichsten Inhalts wird. Genauer — denn diese schwierigen Dinge tragen weit: Rubens geht von der Kurve aus; er ist die fleischgewordene Abstraktion; Rembrandt und Vermeer gehen von der Sache aus; sie finden im Formalen nur die Bestätigung der Sache, wo Rubens in der Sache eine Bestätigung des Formalen findet. Dennoch scheint es mir am Ende recht, den Vermeer als die Mitte einer *eigenen* Konstellation zu sehen — als einen kühlen Stern inmitten eigener Ordnung, die beiden Ordnungen, der des Rubens und auch der des Rembrandt, in einem durch eigene Gravitation verbürgten Abstand seitwärts gegenübersteht. Ihn bezeichnet ein *eigenes* Gesetz. Er ist — erstaunliche Erscheinung, über die noch viel zu sagen bleibt — ein Holland, das mit gewisser Unmittelbarkeit klassisch ist. In seinem Gesicht wird Holland ohne Zutun attisch; es wird nichts hinzugefügt; er ist ohne Phraseologie; Delft ist Polis. Man fühlt, wie dies alles ihn von dem großartig, hinreißend phraseologischen Romanismus des Rubens und auch von seinem quasi-substantiellen Germanismus unterscheidet. Rubens fügt hinzu; das Attribut ist sein Hauptwort; er lebt barock aus den Attributen, die ein imaginäres Hauptwort herrlich umschwärmen. Es unterscheidet ihn aber auch von Rembrandt; denn Rembrandt ist die größte Gestalt eines Holland, das *nicht* antik ist; er sieht die Polis nicht, ob sie auch *ist*; er sieht eher die Levante, die an die Zuidersee gekommen ist; er sieht das Alte Testament auf Holländisch. Auch dies ist ein Unterschied — und vollends dies: er ist bewegt, wo Vermeer stillsteht; er braust und rauscht, wo Vermeer kaum hörbar klingt; er rast, wo dieser zwischen Melancholie und

Heiterkeit den unbewußten Zustand leise, sinnlich-gemütlich feiert. Das romantische Barock des Rubens wird in ihm so ruhig, daß es dem klassischen Maß der Griechen gleicht. Dem aus der Tiefe der Sache, nicht der Höhe der Geste, *ex profundis*, nicht in *excelsis* aufständischen Rembrandt folgt Vermeer als der in Form und Sache Loyale; dem Revolutionär folgt der edelste der Legitimisten Hollands. Dem ungleich emphatischeren Barock des Rubens, des Rembrandt folgt die einheitlich-klassische Beschauung des Vermeer: er ist der Raffael unter den Holländern, und also ist er der Konstellation um Rembrandt wie der um Rubens fast ebenso fern wie Raffael selbst; ob es auch sinnvoll bleibt, wenn Delacroix Raffael und Poussin mit Rembrandt verbindet, da alle drei »aus der Idee malen«.

Die Betrachtung mündet, wo seit Jakob Burckhardt, ja seit Delacroix und länger her alle Gedanken über Rembrandt münden: in der Frage nach »*Rembrandt und Raffael*«. Ich bekenne: mir scheint die Frage nach dem Größeren unsinnig; so sehr ist sie mir *voraus* für den *Rembrandt* entschieden; vielmehr: so viel mehr erregt mich die Konstellation, welcher Rembrandt angehört, als die andere, welcher Raffael angehört — Raffael, doch nicht Masaccio. Aber es ist eine wichtige Tatsache gegeben: Jakob Burckhardt weiht dem Raffael den gewissesten Vorzug, und was Burckhardt tut, ist wahrlich jeglicher Ehrfurcht des Nachdenkens würdig; auch ist es immer auf eine bestimmte Weise wahr.

Ist es mir erlaubt, den *unausgesprochenen*, dennoch wohl eigentlichsten Vorbehalt Burckhardts auf meine Weise zu formulieren, so wäre er etwa in diesen Gedanken enthalten:

Rembrandt lebt in einem nicht mehr rechtgläubigen Augenblick — in einem Augenblick, der eine doppelte Sicherheit verloren hat: die katholische und (was im Bereich der Mittelmeerländer dasselbe bedeutet) die klassische; Rembrandt ist als Kind der Reformation von dieser zwiespältigen Einheit, in die der Norden bis zum sechzehnten Jahrhundert einbezogen war, geschieden. Mit einem Wort: die Welt des Rembrandt ist abgesprengt; sie ist fragmentär. Von der romanisch-katholischen Totalität, vom antikisch-katholischen, »römisch«-katholischen Weltreich abgesprengt, liegt er nun wie ein Verlorener am Rande draußen. Das einzige, was ihm zu tun bleibt, ist dies: *vom Fragment her, vom Partiellen eine Allegorie des Ganzen zu schaffen. Aber wäre es nicht besser, einfach in der Tradition des Ganzen zu stehen, das unversehrt wäre?* Wäre es nicht besser zu sein wie Raffael, als in das nordische Außenreich überzuhangen, das ein Reich gar nicht werden kann, so sehr es auf sein Ego pocht, so sehr es »protestiert«? Denn ein Mal für alle Male ist Maßstab aller Welt: die Welt um Rom. Wird je der Maßstab *gebrochen*, so gibt es keinen mehr, an dem man *Welten*

messen könnte; dann wird es also »Welt« gar nicht mehr geben; wird die Tradition, deren Mitte Rom heißt, zerbrochen, so ist der Welt das größte Unheil widerfahren, denn dann hat sie das Wesentlichste eingebüßt, das die Welt überhaupt einbüßen kann — den *Zusammenhang* in jeglicher Gestalt, in geistigen, religiösen, künstlerischen, politischen, sozialen, zivilisatorischen Dingen. *Gänzlich absolut: wo der Zusammenhang gestört wird, da hört die Welt auf* (die Welt als Ganzes, als Proportionalität).

Jakob Burckhardt argumentiert nicht mit diesen Worten; wie könnte er — Sohn eines evangelischen Pfarrers, protestantischer Humanist; aber ich glaube, Gedanken dieser Art stehen »objektiv« hinter seinem tiefen Einspruch wider Rembrandt, hinter seiner generösen Treue zu Raffael. Gestehen wir nur: es würden Gedanken sein von entsetzlicher Folgerichtigkeit. Gestehen wir: die »Welt« ist in der Tat nicht mehr; sie war im Mittelalter; heute, das sie mehr wie je glaubt, zu sein, ist sie das ahnungsloseste der *Phantome*. Das imaginäre Argument Burckhardts hat recht behalten. Bekennen wir uns auch noch, dem großen Geist Burckhardts zuliebe und der Wahrheit zuliebe, zu dieser Einsicht: nie wird der Norden die Mitte einer Welt sein können; nie ist er es gewesen; die Idee wäre schon eine geographische, eine klimatische Absurdität; die Idee eines »germanischen Weltreichs« wäre die irrste der Torheiten; die einzige Form (und freilich die historisch schon erschöpfte, nämlich von der Reformation zerstörte) war das *Heilige Römische Reich Deutscher Nation*. O die unermessliche Wahrheit dieser Formel!

Wo steht nun Rembrandt in der Reihe dieser Ordnungen und Unordnungen? Vom Heiligen Römischen Reich ist er nicht mehr. Ist er ein Stück von jener großen *Hybris* des Nordens, die sich unterfängt, Mitte einer Welt sein zu wollen, wo sie doch nur der *Rand* einer Welt sein kann — eine äußerste Thule?

Ich glaube, er ist es. Ein furchtbarer Zustand. Fühlt man nicht auch, daß alsbald hinter Rembrandt alle Welt aufhört? Ist er nicht die Grenze des Sichtbaren? Ist ihm das Licht, das dem Süden die Norm ist, Norm nämlich, die gar nicht einmal empfunden werden muß, denn so sehr ist sie Norm — ich sage: ist dem Rembrandt das Licht nicht ebenso eine Sensation, wie es der Nacht selbst, der »Mitternacht« eine Sensation sein würde? Ist er nicht ewig in extremis? Ein Zustand, der nicht minder furchtbar wird, wenn der Verlust des großen Zusammenhangs, der klassischen »Katholizität«, das ist: der klassischen Allmenschlichkeit und Eingöttlichkeit durch die ungeheure Bürde des *Genies* aufgewogen wird: denn nur um so schwerer lastet das Schicksal auf dem Haupt des Nordens... »Rembrandt als Erzieher«? Er ist kein »Erzieher«; ein Norden, der um ihn eine Welt würde bilden wollen, käme zu nichts; Rembrandt ist nicht ein Erzieher, sondern eine mit unvergleichlicher Größe

getragene Fatalität; er ist kein »Vorbild«, sondern ein Verhängnis — das Bild des eigenen Verhängnisses, das Bild des Verhängnisses des Nordens. Verhängnissen strebt man nicht nach; Verhängnissen blicken über entsetzten und mitleidend begeisterten Herzen die weinenden Augen zu, und fällt ein goldener Glanz in diese Augen, so fällt er in Tränen.

Wir haben an Rembrandt nicht ein *Vorbild* verloren; Erzieher ist er nicht; nur die Norm ist erzieherisch; er aber ist nicht Norm, sondern, im erhabensten Sinne des Wortes, *abnorm*. Aber wohl wäre uns, verlören wir den Rembrandt aus unseren traurigen Augen, ein Trost verloren: *der Trost, daß ein Verhängnis auf so großartige Weise könne getragen werden.*

Dies alles leidenschaftlich eingestehen, bedeutet ja endlich nicht dem Rembrandt den Raffael vorziehen. Es kann einer als Protagonist des Trauerspiels größer sein denn ein anderer als Protagonist eines gefällig-heiteren Schauspiels, das an den Mauern des Paradieses gespielt wird, über welche die goldenen Äpfel aus azurenem Himmel niederhangen; und das Ganze der klassisch-katholischen Welt mit stärkerer Sehnsucht umschließen als das nordisch-protestantische Bruchstück, das von Wesen Bruchstück, von *Wesen* Häresis ist, bedeutet nicht, den klassischen Raffael mehr lieben als den barbarischen Rembrandt. Hier ist von der *Größe der Verkörperung* die Rede: Raffael verleiblicht die schönen Möglichkeiten einer wahren *Welt* längst nicht mit der Größe, mit der Macht, mit welcher Rembrandt das *losgerissene Stück* Leben verleiblicht — dies unmögliche Stück, dies Wrack, das von ihm den Namen trägt . . . Und da wir nun im Norden sind, die Verdammnis des Nordens tragen, die schon von unseren Ahnen mit dem Untergang des Mittelalters bezahlt wurde: was sollte uns näher sein, als uns mit unseren zersprungenen Herzen zum zersprungenen Herzen Rembrandts zu flüchten, welches in aller Kunst des Bildes *das größte Opfer ist des Nordens an den verlorenen Zusammenhang der Welt?*

Geben wir zum Schluß dieser Empfindungen mehr als Überlegungen einem Geist das Wort, der zwischen den Grenzen steht; jenem Franzosen, der nach Rembrandt der größte *Maler* war, der aber, wenn er zu Rembrandt hinsah, von Natur aus, ein Gallier, auch den Römern verpflichtet war — Delacroix. Beschließen wir diese Seiten mit den einfachen Worten, die er, ein Maler, in einer stillen Stunde nach der Arbeit des Tages den Künstler Raffael mit dem Künstler Rembrandt im nächsten Sinne vergleichend, sich niederschrieb. Sie lauten:

»Man wird vielleicht noch entdecken, daß Rembrandt ein größerer Maler ist als Raffael. Ich schreibe diese Lästerung, die geeignet ist, allen Schulköpfen die Haare zu Berge stehen zu machen, ohne daß ich eigentlich Partei ergriffe; nur finde ich eben, je weiter ich im Leben vorrücke, daß die *Wahrheit* das Schönste und das Seltenste ist . . . Rembrandt hat, wenn ihr wollt, nicht eben die große

Erzogenheit des Raffael; aber vielleicht hat Rembrandt diese große Erzogenheit, die Raffael in seinen Linien, ja in der Majestät einer jeglichen seiner Gestalten bewußt wahrt, doch in der geheimnisvollen Ergreifung des Gegenstandes, in der tiefen Unbefangenheit des Ausdrucks, der Gebärden. Wiewohl man den majestätischen Vortrag des Raffael, der vielleicht der Größe gewisser Gegenstände entspricht, vorziehen *kann*, darf man, ohne von den Menschen mit gutem Geschmack gesteinigt zu werden (ich meine: Leuten mit wahrhaft gutem, mit *aufrichtigem* Geschmack), auch versichern: der große Holländer war auf eine viel *ursprünglichere* Weise Maler als der beflissene Zögling des Perugino . . .«

Wahrheit und Ursprünglichkeit, die nicht nur den Vergleich mit Raffael ausschließen, sondern jeden Vergleich bestünden — und Rembrandt in der Mitte zwischen diesen Tugenden: er ist so schön wie das Schönste, das menschliche Hände bilden können.

VIERTES KAPITEL

CHRONIK, ANEKDOTEN, URKUNDEN, REGESTEN

DIE Erscheinung des Rembrandt ist nicht nur durch Blätter und Bilder bestimmt, sondern auch auf anderen Seiten bestätigt: einmal durch eine beträchtliche Reihe literarischer Zeugnisse, die als bewußte chronistische, ja als reflektierende und urteilende Darstellungen notwendig subjektiven Charakters sind, jedoch innerhalb dieses allgemeinen Charakters von der Fragwürdigkeit der Anekdote doch bis zur Verlässigkeit tatsächlicher Meldung, von der Torheit bis zur Einsicht reichen; sodann durch die unbewußte Objektivität diplomatischer Überlieferungen, die um so mehr Urkunde sind, je weniger sie begehren, es zu sein. Schreiten wir nun den Weg von den literarischen bis zu den diplomatischen Überlieferungen ab; die Reihenfolge der Stationen wird zweckmäßig durch die Chronologie bestimmt sein.

Als ersten der literarischen Ausweise führt man die lobende Erwähnung des Rembrandt, die in einer »*Res pictoriae*« betitelten und um 1628 geschriebenen Schrift des Utrechter Rechtsgelehrten Arent van *Buchel* gefunden wird. Sie würde deutsch wohl bedeuten: »Auch um den Sohn des Leiderter Müllers wird viel (Wesens) gemacht, jedoch vor der Zeit . . .« (*Molitoris etiam Leiden-sis filius magni fit, sed ante tempus . . .*)

Scheint Rembrandt hier in einem frühen Zwielficht bürgerlichen Mißtrauens zu stehen, so spricht das nächste literarische Zeugnis trotz gewisser klassizistischer Vorbehalte mit Begeisterung: es ist das wohl zwischen 1629 und 1631 geschriebene, 1891 entdeckte, in Amsterdam verwahrte autobiographische Bruchstück aus der Feder des Constantin *Huygens*, der (1596 geboren, 1687 verblichen) ein holländischer Humanist im offiziellen Sinn der Gesellschaft und seit 1625 Sekretär des Prinzen-Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien gewesen ist. Dies sind die Gedanken der von Rembrandt handelnden Stelle: Rembrandt und sein Freund Jan Lievens sind gemeiner Leute Kinder; bedeutende Adepten der Kunst, die sie sind, beweisen sie Einiges gegen die ausschließende Vorzüglichkeit des adligen Blutes; beide verdanken Lehrern im

Grunde nichts, sich selbst alles; beide scheinen noch knabenhaft, kaum Jünglinge; Rembrandt malt kleine, aber durch Ausdruck merkwürdige Bilder; besonderen Lobes ist ein Bild des reuigen Judas würdig — Italien und das Altertum haben Besseres nicht hervorgebracht —, der bartlose Sohn des holländischen Müllers hat Protogenes, Apelles und Parrhasius übertroffen und, ob er auch kaum aus den Mauern der Vaterstadt herauskam, mit solchem Bilde mehr getan als die Alten, die Ilium nach Italien trugen (das ist wohl: mit griechischem Geist *Italien* bildeten); doch immerhin bleibt rügenswert, daß beide verschmähen, nach Italien zu fahren; erst im Angesicht der Werke des Raffael, des Michelangelo würden sie den Inbegriff der Kunst erfüllen lernen; übrigens behaupten beide, die besten Kunstwerke Italiens in Holland selbst versammelt und aufs bequemste erreichbar zu finden; (»sie sagen, daß sie in der Blüte der Jahre, auf die ihnen das allermeiste ankommen müsse, keine Zeit auf Reisen zu verlieren haben, und weiter, daß gegenwärtig Könige und Fürsten diesseits der Alpen auf Bilder so erpicht sind, sie dermaßen in Ehren halten und auszeichnen, daß man die besten Werke italienischer Kunst außerhalb Italiens sehen könne, und, was man dort in den verschiedenen Städten mit aller Mühe erst würde aufsuchen müssen, hier angehäuft, ja im Überfluß vereinigt finde . . .«); beide weisen die Vergnügungen ihrer Jahre von sich; beide sind nicht eben starken Körpers; beide übernehmen allen Abmahnungen zum Trotz ihre Kräfte in der Arbeit . . .

Huygens, der humanistisch Präziöse, der Repräsentant der klassizistischen Konvention, der Typus einer holländischen Welt, die eine eigentümliche Verbindung des gelehrt-dekorativen Wesens mit einem im Grunde so bürgerlichen Aristokratismus darstellt; Huygens, der sich »wundert, von den Ackerpflügen zwei Phänomene künstlerischen Geistes und künstlerischer Geschicktheit herkommen zu sehen« (denn er schreibt: »ab his aratris monstra duo ingeniorum et sollertiae prodire quis non obstupescat«); Huygens, der, trachtend, dem Ruhm des Rembrandt das höchste Maß des Nordens vorherzusagen, den romanistisch gehöhten Namen des Rubens findet — dieser Huygens trägt selbst den Ruhm, das Genie des Rembrandt als erster gespürt zu haben. Sollte es auch der konventionellen Seiten des Rembrandt bedurft haben, um den Huygens zu versöhnen; sollte auch wahr sein, daß ihm um 1630 noch akademische Bemühungen des jungen Rembrandt angenehm in die Augen scheinen; ist endlich wahr, daß die Hälfte seines lateinischen Vortrags eine sich selbst spiegelnde Eitelkeit humanistischer Gelehrsamkeit und Eloquenz ist: so scheint doch, daß dieser Huygens *tiefer* vorfühlt — als ob das rembrandtische Genie selbst, das authentische, das hinter den Konventionen verborgen wartet, ihn eigentümlich angeweht habe; er würde sonst doch kaum zu *diesen* Tönen

Mr. Huygens

So ist vandat ich met lijf en 2 stücken
toe sende die ich meer dat so darenig pullen
beholder weder dat sy Hoogheyt nu selso
mij niet met min als dinst guldens toe leggen
sal dog so sy Hoogheyt dinct dat sijt niet
en meijde sal naar sy eigen behoeven
minder geke mij verlastendes op sy Hoogheyt
kenne en dijneste. Sal mij danke lachich
dare met lasten Outen tegele ende blijbendes
metten mijne groeten met syne

Wende gemaekt Hencke

Rembrandt

met tegele ich anderlijc
ende had verpooten geest 11 guldens
in aller

der Bewunderung aufsteigen; er würde den Vergleich mit Rubens nicht finden — einen Vergleich, der ja auch einen nordisch-elementaren, nicht nur einen romanistisch-zivilisierten Sinn hat; er würde auch nicht über die literarischen Wendungen seines früheren Lobs hinaus beim Prinzen für Rembrandt werben, den Prinzen zu Bestellungen bewegen und (Argument der Argumente) Bilder vermitteln, die einen gar nicht konventionellen, vielmehr sehr persönlichen, sehr revoltierten und revoltierenden, einen sehr demotischen Rembrandt bekunden — den Rembrandt der Münchener Bilder zum Leben Jesu. Denn wäre nicht anzunehmen, Huygens hätte, mißfiel ihm etwa der robuste, für das gebildete Empfinden der Zeit gewagte Anfang, den Fortgang einer Arbeit wider-raten, deren sozusagen verantwortlicher Impresario er war? Es ist sogar ersichtlich, daß Huygens, zeitlebens im Dienst der Oranier, noch 1646 (nach dem Mißerfolg der »Nachtwache«) zu dem Rembrandt hält, der die Serie zur Geschichte Christi 1633 begonnen, 1639 vorläufig beendet hat; nun erst, 1646, wird er sie mit zwei letzten Stücken beenden. Wir wollen dem Urteil des Huygens nicht zu viel, aber wollen ihm auch nicht zu wenig tun; es bleibt außer-ordentlich, daß ein Mensch um 1630 zum mindesten *ahnt*, was Rembrandt bedeuten wird — außerordentlich selbst dann, wenn dieser Beurteiler den späten, herrlichsten Rembrandt je würde verworfen haben.

Der nächste literarische Gewährsmann spricht bereits in einem historischen Ton; schon sind seit der ersten Aktualität, die sich bei Buchel und Huygens spiegelt, mehr als zehn Jahre verflossen; bald wird der Rembrandt der »Nachtwache« in Sicht sein; schon ist der Rembrandt der großen Erfolge, der Rembrandt zwischen 1630 und 1640 eine geschichtliche Figur. 1641 (ein Jahr vor der Vollendung der »Nachtwache«) erscheint die zweite Auflage der »Beschryvinghe der Stad Leyden«, die den Leidener Bürgermeister Jan Orlers zum Urheber hat. (Die erste ist 1614 erschienen.) Seit der zweiten Auflage, auch in der unveränderten dritten, ist von Rembrandt die Rede. Von Rembrandts Kunst wird gesagt, daß sie »den Borgeren ende Innewonderen van Amsterdamme ten hoochsten behaechde ende aengenaem was«; daß Rembrandt von Amsterdam her »veeltijden versocht werde omme tzy Conterfeytselen ofte ander stucken aldaer te maeken«; daß er daher von Leiden nach Amsterdam förmlich übersiedelt sei. Dies wäre die Lage Rembrandts nach der Einbürgerung zu Amsterdam um 1630; es ist die Situation eines anerkannten, beliebten, ja gesuchten, zumal im Bildnis gesuchten Malers — eines Malers in Mode. Jan Orlers, um 1580 in Leiden geboren, ebendort im Jahre 1646 gestorben, mithin ein natürlicher Beobachter Rembrandts mindestens während der Leidener Zeit, die über das Jahr 1630 noch etwas hinausdauert, übermittelt uns über jene allgemeineren Dinge hinaus auch die ersten biographischen

Elemente. Man hat die Meldungen an diplomatischen Überlieferungen und anderen authentischen Sicherheiten prüfen können und hat sie, wie es nach den Umständen der Herkunft ja auch begreiflich ist, verlässlich gefunden. Orlers gibt das rechte Datum der Geburt: es ist der 15. Juli 1606. Er schreibt die Wahrheit von den gelehrten Anfängen. Die Eltern wollen aus dem Sohn nach dem Zug einer Zeit, in der Gelehrsamkeit einen ganz besonderen gesellschaftlichen Vorzug, ja die klassische Voraussetzung gesellschaftlicher Geltung bedeutet, einen Gelehrten machen. Er lernt Latein. Er soll studieren. Der Gedanke scheitert nur an Rembrandt selbst: denn er will malen. Die Eltern geben ihn nach seinem Wunsch zu einem Maler in die Lehre: zum Meister Jakob Jsaacszoon van Swanenburgh in Leiden. Orlers weiß, daß Rembrandt drei Jahre bei Swanenburgh gelernt habe; daß Rembrandt, da die Außerordentlichkeit seiner Gaben alsbald sichtbar geworden sei, die Werkstatt des berühmten Pieter Pieterszoon Lastman in Amsterdam habe aufsuchen dürfen; daß er bei dem berühmten Lehrer aber nur etwa ein halbes Jahr ausgehalten und dann mit gutem Glück vorgezogen habe, die Malerei auf eigene Hand auszuüben: »zoo heeft hy goet gevonden *alleen ende op hem selven* de Schilder Conste te oeffenen ende te practiseeren: ende heeft daerinne soo gelukkig gheweest dat hy geworden is een van de tegenwoordighe vermaertste Schilders van onse eeuwe . . .« Orlers läßt endlich auch schon die ungefähre Zeit der Übersiedlung nach Amsterdam erschließen. Er weiß, daß Gerard Dou am 14. Februar 1628 als Schüler zu dem jungen Leidener Meister kommt; er weiß, daß Dou bei Rembrandt etwa drei Jahre in der Lehre bleibt (»omtrent de drie jaren«); so daß wir mit der Datierung der schicksalbergenden Übersiedlung nach Amsterdam ins Jahr 1631 kämen — das nach mannigfaltigen Überlegungen von der Forschung angenommen worden ist.

Die literarische Überlieferung wird nach den sachlichen Mitteilungen des Orlers etwa ein Menschenalter hindurch schweigen. Immerhin wird auch der chronologisch folgende Gewährsmann, Joachim von Sandrart, noch ein Zeitgenosse des Rembrandt gewesen sein. Sandrarts »Teutsche Akademie«, jene große Sammlung von Künstlerleben, die das deutsche Gegenstück der italienischen Vite des Giorgio Vasari, der niederländischen Biographien des Karel van Mander ist, erscheint zu Nürnberg zuerst von 1675 bis 1679.* Im zweiten Teil des Werkes findet man auf den Seiten 326 und 327 die erste eigentlich monographische Darstellung des Rembrandt. Man findet das Urteil über Rembrandt da und dort schon zu der Konvention verdichtet, die ihren ersten Ausdruck im barocken Klassizismus des Huygens erfahren hat; man

* Sandrarts »Akademie« erscheint neu, von dem Münchener Gelehrten R. A. Peltzer bearbeitet, um das Ende des Jahres 1925 im Verlag Georg Hirth zu München.

findet diese Konvention begründet, ausgeführt; man gewahrt auch eine Anzahl neuer Momente im Kritischen und auch im Tatsächlichen.

Sandrart, selbst ein in Italien gebildeter Mann, beklagt wie Huygens, wie ohne Zweifel die offizielle Ästhetik des Jahrhunderts überhaupt das unwirsche Verhältnis des als ungemein begriffenen Rembrandt zum antikischen Imperativ: »... und gieng ihme, wegen Gütigkeit der Natur, ungesparten Fleißes und allstätiger Uebung nichts ab, als daß er Italien und andere Oerter, wo die Antichen und der Kunst Theorie zu erlernen nicht besucht...« Im Zusammenhang dieser Einwendungen bedauert Sandrart, daß Rembrandt nur das Niederländische beherrsche und auch dies nur schlecht zu lesen erlernt habe; es beginnt die Legende vom Analphabeten Rembrandt. Wir sind von der Forschung seither versichert worden, daß Rembrandt das Lateinische verstand; einige glauben, er habe das Hebräische verstanden. Die Legende vom schlecht unterrichteten Rembrandt ist natürlich nicht ohne gültige Ursache: sie ist ein Reflex der unakademischen Haltung des Rembrandt im ganzen; sie ist ein Widerschein seiner Malerei, die des »*Literarischen*« (wiewohl nicht des Lesens) mit einer uns beglückenden, der offiziellen Repräsentation des siebzehnten Jahrhunderts aber peinlichen Ursprünglichkeit unkundig ist; »*Literatur*« und »*Lesen*« sind verwechselt; das spontane, gänzlich persönliche Verhältnis des Rembrandt zum Buch wird von der akademischen Befangenheit als bedenkliches Beispiel der Unbildung weitergegeben. Im gleichen Zusammenhang steht Sandrarts Klage über den ungebildeten *Maler* Rembrandt, der sich nicht scheut, »wider unsere Kunst-Reglen, als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und *vernünftige Ausbildungen*, auch wider die unserer Profession höchstnötigen Akademien zu streiten, und denenselben zu widersprechen, *vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andre Reglen binden solle*...« Im nämlichen Zusammenhang bewegt sich endlich Sandrarts Mißvergnügen an Rembrandts Gegenständen: Rembrandt hat »wenig antiche Poetische Gedichte, alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende, ihme wolgefällige und schilderachtige wie sie die Niederländer nennen Sachen gemallet...« O über den Sinn der Worte in den Köpfen der Menschen: was würden wir dem Rembrandt wohl eher zugestehen dies, als daß seine Erfindung »in sonderbares Nachsinnen laufe«; scheint das »sonderbare Nachsinnen« nicht sein eigentliches Wesen auszumachen — jener tiefe Wille und Zwang, den besonderen Moment oder das Besondere, das Überraschend-Persönliche in einem scheinbar bekannten Moment wahrzunehmen? Aber ein »sonderbares Nachsinnen« wäre der weltläufigeren Ästhetik des

Sandrart nur das »Ungemeine« im soziologischen Sinne: das Vornehme, das Elegante, das klassizistisch Gereinigte und klassizistisch Ausgesonderte. Er hat an Rembrandt bis ins Einzelne des Verfahrens allerlei zu tadeln. Rembrandt — so meint der Akademiker — habe nicht *zeichnen* können; er habe geschwärzt, verdunkelt, um den Mangel zu verbergen: »So dann, weil die saubere Umzüge sich an ihrem Ort correct solten erfinden, füllte er die Gefahr zu vermeiden denselben mit Finsterschwarz aus . . .« Dies ist das Bild des Rembrandt in der akademischen Ästhetik: er vermag keinen Kontur oder »Umzug«, und aus dieser Not eine Tugend machend *vermalt* er den Ort, an dem die Umrissse sichtbar stehen sollten, mit rembrandtischer Schwärze . . . Vielleicht ist es wahr, daß er keine »Umzüge« vermag; wahr ist vielleicht, daß er im *klassizistischen* Sinn zu zeichnen nicht vermag; aber Sandrart und seinesgleichen würden Ursache und Wirkung verwechseln, denn ein Rembrandt muß nicht mehr »zeichnen« können, weil er *malen* kann und *malen* muß. Es fehlt bei Sandrart gleichwohl nicht ganz an einer Einsicht, die an das Wesen des Malerischen hinführt. Er sieht doch in das *Ganze* und bewundert es; er faßt auf, daß Rembrandt »nichts anders als die *Zusammenhaltung der universal-Harmonia* verlangt, in welcher letzten er fürtrefflich gewesen«; er liebt das rembrandtische »Brechen« der Farben; er bewundert, wie Rembrandt alle Härten vermeidet; er bewundert, wie Rembrandt die Farben ohne jede Roheit aneinandersetzt; er belobt mit Staunen, daß der gleiche Rembrandt, der die Kunst besitzt, die Farbe zu »brechen«, Härten zu meiden, Roheiten der Farbe auszuschließen, doch einer leidenschaftlichen Farbigkeit fähig ist, und spricht einen Satz von entscheidender Wichtigkeit aus, den wir uns im Angesicht der eingedunkelten, nur mehr zu einzelnen rudimentären Höhen aufleuchtenden Bilder gar nicht genug gegenwärtig halten können: »*Die Colorit ware ganz glühend*« (— war glühend, ist also schon in Sandrarts Tagen nicht mehr glühend und schon in Sandrarts Tagen, die doch noch Rembrandts Tage sind, da Rembrandt 1669 stirbt und Sandrart sein Buch 1675 zutage bringt, in wesentlichen Eigenschaften sehr verändert). Als eine der entscheidenden Eigentümlichkeiten des Rembrandt ist die Kunst notiert, das *Licht zusammenzufassen* — der Grundsatz: ». . . Wenig Liecht außer an den fürnemsten Orten des Intents . . .« Soweit etwa die Betrachtung des Künstlers Rembrandt: des Künstlers im eigentlichen Sinne. Sandrart weiß jenseits davon noch eine Anzahl Dinge, die der Geschichte des Sammlers, Lehrers, Haushalters und des Menschen angehören. Rembrandt erscheint bei Sandrart als der im Inventar des Jahres 1656 bestätigte, etwas barocke »Liebhaber von allerley Kunststucken, Gemälden, Handriszen, Kupferstichen und allerhand fremden Seltsamkeiten.« Er ist ein Meister vieler Schüler, als den ihn die neuere

Forschung in der Tat auch mehr und mehr erwiesen hat; gegen die vom Unvorbereiteten noch immer leicht und gern vermutete Wahrscheinlichkeit, an der man in der Tat nicht ohne Vorbehalte wird festhalten können, sagt Sandrart dem Rembrandt eine rentierende Schule von sehr beträchtlichem Umfang nach. Nach Sandrart hätte Rembrandt »... seine Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnemen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet, deren jeder ihm jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstucken (Stichen, Radierungen) erhalten, der sich auch in die zweitausend bis zweitausendfünfhundert Gulden baares Geld belaufen . . .« So steht bei Sandrart das Bild eines Rembrandt auf, der fast im Stil des Rubens und des barocken Merkantilismus eine Manufaktur unterhalten hätte. Die Forschung widerspricht einer so *ausschweifenden* Vorstellung vom Atelier des Rembrandt; Hofstede de Groot nennt einige urkundlich verbürgte Ziffern aus Verkäufen, die einen Handel Rembrandts mit Schülerarbeiten mehr ahnen als sehen lassen; die Ziffern sind lächerlich bescheiden; es geht um Beträge von fünfzehn, fünf, viereinhalb Gulden — von denen wir noch nicht einmal wissen können, wieweit sie dem Meister *selbst* zugute kamen. Immerhin gilt als wahrscheinlich, daß Rembrandt Gemälde aus Schülerhand, die unter seiner Aufsicht entstanden und von ihm überarbeitet sind, für den Verkauf mit dem meisterlichen Namen belehnt — derart freilich, daß der *nur retouchierende Beitrag* des Meisters förmlich eingestanden wird; so daß Sandrart, sehr übertreibend zwar, doch ein echtes Glied in die Überlieferung gefügt haben dürfte. Die bedeutenden Einnahmen aus rein persönlicher Arbeit, die dem Rembrandt von Sandrart ausdrücklich und eigens noch nachgerühmt werden, sind von der Kritik seither jedenfalls bestätigt worden. Die wirtschaftliche Katastrophe, die gesellschaftliche dazu, die mit jener im Zusammenhang steht und schließlich in die Bezirke der künstlerischen Geltung, des persönlichen Ansehens zerstörend hineinreicht, ist von Sandrart mit den naiven Worten des bedauernden bourgeois-gentilhomme, der Sandrart ist, nicht übel angedeutet: Rembrandt wäre im Glück geblieben, »wann er mit den Leuten sich hätte wißen zu halten und seine Sache vernünftig anzustellen«. Dies eben hat er wahrhaftig nicht gewußt — sagen wir ihm selbst zuliebe und uns zuliebe Gott sei Dank: mit den Leuten sich zu halten und seine Sache vernünftig anzustellen; das Gegenteil ist seine Haltung durch Temperament und Schicksal. Zuletzt verwirrt Sandrart Zusammenhänge, in denen noch sich auszukennen ein offizieller Herr wie er nicht begabt ist. Er möchte uns einen Rembrandt malen, der im gesellschaftlichen und künstlerischen Sinne sich *vertan* hätte. »Dann ob er schon kein Verschwender gewesen, hat er doch seinen Stand gar nicht wißen

zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen . . . « Es ist mehr als wahrscheinlich, daß wir jedes Wort dieser Zeilen als bare Münze nehmen dürfen; doch den Unterschied macht der Ton des Vortrags, die Wendung des Sinns. Überflüssig, die Vorstellung von einem träg umherziehenden Rembrandt mit Entrüstung abzuweisen; sie wäre eine akademische Entrüstung — so lächerlich wie jene über die von der Schwärze verhehlten Mängel der Zeichnung. Lächerlich, die Idee von einem faulen Rembrandt abzulehnen, der im Sinne des Baudelaire ein »Flaneur« wäre; den man sich zwischen den Rüpfeln des Brouwer, des Ostade in den Kneipen denken würde! Das rasende Genie, das über die Maße des Fleißes eifernde Genie, das sich verzehrende, verbrennende, hat legitime Zeiten der Trägheit; es sind, wenn man will, die »nicht gezeichneten« Momente, die malerischen, tonigen, der »Umzüge« entbehrenden; die Momente des Ausfließens — aber wie wunderbar produktiv ist die unbewußte Heimlichkeit, die erdfarbene, neblige, dieser Stunden und Tage, in denen die Kräfte, unter einem sehr üblen Humor zwar, nachwachsen und die neuen Anlagen sich vor sich selbst nur, noch nicht vor dem konzipierenden Bewußtsein, andeuten . . . Dies ist die »Behinderung« in der Arbeit; ein wesentlicher Zustand der künstlerischen Verfassung, von dem der immer prompte und immer unbedeutende Akademiker, heiße er Sandrart oder anders, keine Ahnung hat. Daß Rembrandt zu solchem Behufe, nämlich von der eigenen Natur dazu angetrieben, zuzeiten nichts zu »tun«, sondern nur im gärenden, wechselnden, schichtenden, ja einfach mit sich selbst einigen Zustand der *Zeit* zu verweilen, der *Zeit*, des *Zeit-Habens*, des *Zeit-Seins* — ich sage: daß Rembrandt zu *solchem* Behuf ähnlich wie Bruegel sich unter die »niedrigen Leute« mischt, ist selbstverständlich dem, der außerhalb des Akademischen lebt; denn jene »niedrigen Leute« sind das vegetabilische Leben selbst, ein Dasein wie im Dung; ein Dasein im natürlichsten Wandel der Stoffe des Lebens; die dichten Erholungen, Erholungen fast jenseits aller Regung, Erholungen im Tragen, in der vegetativen Stumpfheit wären im Kreise ewig beflissener, ewig vermögend-unvermögender Akademiker, ewig unterhaltender Bürger, die sich dennoch langweilen, wahrlich nicht möglich gewesen! Dazu bedurfte es der chronischen Rückkehr in einen Humus, der *gerade noch* menschlich ist. Wir wollen gar nicht einmal davon reden, daß Rembrandt, der Geliebte der Hendrickje Stoffels, im Kreise geringer Leute vielleicht auch jede *Fülle* und jede *Wahrheit* des Menschlichen gefunden hat — auch des *Tätig-Menschlichen*; daß ihm das Menschliche leicht wie dem Meister *seines* Christentums in der bescheidensten Gestalt am mächtigsten und reinsten entgegenkam.

Parenthetisch seien hier einige ergänzende Überlieferungen und Urteile angefügt, die in der von dem Reiseschriftsteller Johann Jakob Volkmann etwas willkürlich überarbeiteten Nürnberger Ausgabe des Jahres 1774 (im siebenten Bande) neben den Meldungen und Ansichten von 1675 enthalten sind, in der originalen Ausgabe von 1675 aber noch fehlen und die Haltung der inzwischen abgewandelten, verdichteten, auch fortgesponnenen und anekdotisch überzierten, anekdotisch verwilderten Tradition charakterisieren. Die neue Ausgabe meldet als zweiten Lehrer nach dem Pieter Lastman den Jan Pinas — einen Maler, der im Leben des Rembrandt aber jedenfalls nur wenig besagt haben würde. Sie widerspricht denen, die glauben, Rembrandt müsse in Italien gewesen sein; es ist »nicht zu vermuten, daß ein Künstler von so vielem Genie seinen Aufenthalt nicht etwas besser genutzt und einen richtigeren, edleren Geschmack in der Zeichnung und den Köpfen angenommen haben sollte . . .« Die falsche Meinung von einer italienischen Reise Rembrandts scheint der Ausgabe von 1774 entstanden, weil Rembrandt »aus Gewinnsucht« auf einigen Platten das Ortsdatum »Venedig« angegeben habe — was übrigens, wie die Kritik seitdem erwiesen hat, niemals geschah, denn jene Deutung auf »Venedig« ist ein Lesefehler. Die Ausgabe von 1774 tadelt Rembrandt, weil er, anstatt wie andere Meister sich mit guten Vorbildern zu umgeben, seine Werkstatt »mit alten Spießen, Gewehr und dergleichen Rüstungen behangen«, weil er einen mit alten, zerrissenen, aus der Mode gekommenen Kleidern angefüllten Schrank »seine Antiken« genannt und Gewandungen nach Plunder gemalt hat. Das »grob Tockierte« der Bilder Rembrandts wird als eine gewisse Sensation für Liebhaber des Kuriosen notiert, die Reiz darin finden, ein Bild aus der Ferne zu besehen, wo andere Bilder von der Nähe her »lieblich in die Augen fallen«. Rembrandt ist der Rüge würdig, denn »es scheint, er habe das Niedrige recht gesucht und man müsse es dem blinden Ohngefähr zuschreiben, wenn er je einmal einen gefälligen Kopf gemalt hat«; auch ist es leichter, das Niedrige zu malen denn das Hohe. Rembrandt ist gar noch gewinnsüchtig und geizig. Er läßt sich die Lehrjahre der Schüler hoch bezahlen. Er enthält sich aller Annehmlichkeit des Essens: »manche Mahlzeit verrichtete er mit einem Heringe oder Stück Käse . . .« Eine französische Tradition, der zufolge Rembrandt nach dem Bankerott »heimlich« zum König von Schweden gegangen wäre, wird abgelehnt; Rembrandt hat Amsterdam vielmehr wohl nie verlassen. Die originalen sandrartischen Mitteilungen über Rembrandts Verhältnis zur Gesellschaft erscheinen in der neuen Ausgabe betont. »Er vermied allen Umgang der Vornehmen, und ging, unter dem Schein einer mehrern Freiheit, mit lauter schlechten Leuten um. Dieses hatte einen großen Einfluß auf seine Arbeit. Sein Freund der Bürgermeister Six suchte ihn ver-

gebens davon abzuziehen, allein sein eigensinniger mürrischer Charakter ließ dieses nicht zu. Man sahe ihn beständig in einer abgeschmackten zerrissenen alten Kleidung herumlaufen . . .« In einer einzigen grundlegenden Beziehung wird Rembrandt der durch den Klassizismus und das Rokoko verdünnten Ästhetik des Jahres 1774 immerhin gültig: im Verhältnis zu Rembrandts »kräftiger, fetter und markigter Manier, und der großen Haltung, schienen die Arbeiten der anderen damals lebenden Maler . . . schwach, blaß und von geringer Wirkung . . .« Eine Einsicht, die den späten Ästhetiker freilich nicht hindert, vorauszusetzen, Rembrandt sei von exakteren Anfängen auch aus »Gewinnsucht« zu einer pastosen Fa-presto-Manier, zu einem »hurtigen« Arbeiten abgewichen.

Dies also ist der Zustand der Kenntnis und Meinung im späten achtzehnten Jahrhundert; dies ist sozusagen der lexikalische Rembrandt der Zeit des jungen Goethe. Ein absurder Rembrandt, wo von »Geiz«, gewinnsüchtigem Schnellmalen, gewinnsüchtiger Eintragung falscher Ortsbezeichnungen die Rede ist; ein möglicher Rembrandt, wo die Ausgabe vom alten Kram in seiner Werkstatt redet — ja ein glaublicher Rembrandt; ein sinnlos mißverständener Rembrandt, wo seine Neigungen zu den gemeinen Leuten und gemeinen Gegenständen mißbilligt werden. Im ganzen: ein verfärbter Rembrandt — verfärbt durch den kompilatorischen und beliebig abwandelnden Zusammenschluß verschiedener, auch chargierender Überlieferungen aus hundert Jahren; von einzelnen gänzlich albernem Argumenten wie dem »Geiz« und der »Gewinnsucht« abgesehen, die auch in Rembrandts »geschwärztem« Umriß unbedingt keinen Platz haben, ein Rembrandt, der immer noch in *einiger* Beziehung zu den tatsächlichen Elementen seiner Natur und seiner Geschichte steht; die Überlieferung hat sich nicht *völlig* ins Falsche verloren. Übrigens wird, was hier etwa ungewiß bleibt, im Lauf der weiteren Betrachtung sich von selbst klären. Notwendig schien es, auch die relative Entartung der Tradition im Zusammenhang der ganzen Überlieferung zu zeigen, und zweckmäßig, dafür die Epoche des »Sandrart« von 1774 wahrzunehmen.

Drei Jahre nach der ersten Ausgabe der »Akademie« des Sandrart erscheint zu Rotterdam die »Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst« aus der Feder des Dordrechter Malers und Poeten Samuel van Hoogstraten, der ein Schüler des Rembrandt gewesen ist. Er ist ein mäßiger Schüler gewesen, und die »Einleitung in die hohe Schule der Malkunst« ist nicht nur in dem, was Rembrandt betrifft, ein mäßiges Buch, dem man Dürftigkeiten nur um so weniger nachsehen mag, als es, viel mehr wie etwa Sandrart, den Charakter der zweiten Hand trägt und, ob es auch das Buch eines wenig angenehmen, von Rembrandt selbst wohl nicht sonderlich geschätzten Schülers ist, gegen den Meister in einen

albern-anmaßlichen Ton fällt. Man kann nicht daran zweifeln, daß Rembrandt einer der großen »Toren« gewesen ist; der Liebe und der Ehrfurcht sind es die Toren, welche die Welt bewegen; aber im Munde des Hoogstraten wird der »einfältige Sinn« des Rembrandt (»onnoozel verstant«) ein Gegenstand mitleidiger Geringschätzung. Wir hören das dumme Urteil des feinen und banalen Bürgers, sehen einen ganzen Schwall dummer Bürgerurteile der Zeit, gewahren die ganze feiste und sehr gesellschaftliche Selbstgefälligkeit, deren Opfer Rembrandt heißt, wenn wir die Zeilen der Entrüstung lesen, zu denen Hoogstraten sich gedrungen fühlt, weil auf einer rembrandtischen Darstellung der Predigt Johannis des Täufers im Vordergrunde ein Hund und eine Hündin miteinander sich ergötzen: ein Einfall, den man vielleicht dem Bilde »einer Predigt des Cynikers Diogenes« verzeihen würde, doch nicht einer biblischen Darstellung. Er ahnt nicht, wie gerade dieser »cynische« Rembrandt sich dem Heiligen verpflichtet: um so mehr nämlich, je unbefangener und vollständiger er im Tatsächlichen steht . . . In einer Liste der vornehmsten Maler des Jahrhunderts gibt Hoogstraten dem Rembrandt das aberwitzigste der konventionell-gedankenlosen Attribute: er nennt ihn den »versierlijken Rembrandt« (versierlijk wäre so viel wie »reizend« — nur elementarer vielleicht so viel wie schmuckreich, dekorativ). Das mißliche Wesen des Hoogstraten, das man auch dort zu spüren meint, wo er selbst mit aller Naivität und Eitelkeit berichtet, daß er dem Rembrandt oft durch viele — vermutlich töricht-geschäftige Fragen — lästig geworden sei, hindert nicht, daß er zuweilen richtige Ansichten darbringt; daß er sie wenigstens kolportiert und daß er da und dort einen Reflex des Rembrandt trägt. Hoogstraten weist umständlich auf die Merkwürdigkeit der »Nachtwache« hin; auch ihm ist deutlich, »daß dies Bild von allem verschieden ist, was bis dahin in Holland gemalt war«; ja er wagt das sehr gute Wort — wagt, wenn es nicht das seine ist, es weiterzugeben: neben der »Nachtwache« sähen alle anderen Bilder der Gattung aus »wie Kartenblätter«. Dies sagt er freilich nur, um das glücklich Gesagte alsbald wieder durch eine breite Albernheit aufzuheben: Rembrandt hätte in diesem Bilde »etwas mehr Licht anzünden« sollen. Hoogstraten ist in der Tat der haltlose Typ des Kolporteurs. Er untersteht sich, Rembrandt zu tadeln, weil er nur an die Erfahrung der eigenen Augen glaube. Derselbe Hoogstraten, der diese Rüge wagt, trägt nicht Bedenken, die ganze Positivität der rembrandtischen Praxis darzustellen und zu begründen — sieht er nur eine Gelegenheit, selbst eine meisterliche Attitüde anzunehmen. Hoogstraten fügt seinem Bericht einen Brief ein, den er selbst, Hoogstraten, einmal seinem Bruder Jan will geschrieben haben, als dieser das Verlangen bekundete, zu reisen. Der Passus lautet: » . . . Lerne zuerst der reichen Natur folgen und nachbilden, was darinnen ist. Der Himmel, die Erde,

das Meer, das Getier, gute und böse Menschen dienen zu unserer Übung. Die *flachen Felder*, Hügel, Bäche, Bäume verschaffen Arbeit genug. Die Städte, Märkte, Kirchen und tausend Reichtümer in der Natur rufen uns zu: komm, Lernbegieriger, betrachte uns und folge uns nach. Du wirst im *Vaterlande* so viel Lieblichkeit, so viel Süße und Würdigkeit finden, daß du, sobald du einmal davon versucht hast, dein Leben zu kurz finden wirst, alles wohl nachzubilden. An den geringsten Gegenständen kann man alle Grundregeln anwenden lernen, die sonst zu den allerherrlichsten Dingen gehören . . .« Hoogstraten trägt nicht Bedenken, den Tadel, den er dem Meister zu erteilen wagt, dermaßen selbst zu widerlegen. Wir danken es ihm; denn so hören wir endlich Rembrandt *selbst* reden; es ist, wiewohl auf die phonographische Ersatzstimme seines Schülers abgezogen, *sein* Ton, und wir sind glücklich, ihn wenigstens so zu hören.

Hoogstraten ist 1678 gedruckt. Abermals nach drei Jahren spricht der poetisierende Artist Andries *Pels*. In Amsterdam erscheint 1681 ein Lehrbuch des Titels »*Gebruik en misbruik des tooneels*«. Die moralisierende Ästhetik von rechtem Gebrauch und von Mißbrauch der Szene stellt das warnende Exempel *Rembrandt* auf; es zeige, wohin man entgleise, wenn man die gebahnten Wege verlasse; statt einer Aphrodite der Griechen habe Rembrandt eine Wäscherin oder Torftreterin zum Modell erwählt; es sei zu beklagen, daß dieser Künstler seine großen Anlagen so arg mißbraucht habe.

Es ist nützlich, diese Stimmen alle zu vernehmen; es ist gut, den Chor zu hören und zu sehen, denn er ist *das Bild der Welt um Rembrandt*; ihn sieht man erst vollends, wenn man das akademische Wesen um ihn her gewahrt hat, das seine fade Bedeutunglosigkeit über Rembrandts blutende Größe setzt. Lassen wir es uns also nicht verdrießen, diese Stimmen zu sammeln. Einige unter ihnen rühren von ferne oder nahe ja auch an die Wahrheit.

Von 1666 bis 1688 erschienen in Paris die »*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*« des *Félibien* in fünf Bänden. Vor mir liegt an Stelle der unerreichbaren ersten (anonymen) Ausgabe die neue Pariser Gesamtausgabe, die von 1685 bis 1688 erschienen ist. Félibien wird darum an dieser Stelle der chronologischen Folge aufgeführt. Der kluge Franzose André Félibien, Architekt, Historiograph, Diplomat in Einem, Typus jener barocken Universalität, die als Größten den Rubens hervorgebracht hat, empfindet offenbar das im starken Sinne Sensationelle des Rembrandt; nur daß er zu sehr Lateiner ist, um die eigene Politur mit der barbaresken Unebenheit des Rembrandt versöhnen zu können. Félibien lobt die pastose Malweise des Rembrandt — aber auf die Ferne; *Entfernung sei alles*; in der Nähe seien wenigstens gewisse Bilder Rembrandts wahrhaft furchtbar

anzusehen. So Félibien. Man meint aber, zu fühlen, daß er dies »Schreckliche« mit der edleren Befangenheit erblickt, mit der die Renaissance das »terribile« des Michelangelo empfindet; die »Entfernung«, die von Félibien empfohlen wird, scheint nicht nur ein Abstand des Gesichts, sondern auch ein moralischer Abstand zu sein, den der geheime Respekt anweist.

In der zeitlichen Abfolge der Stimmen ist die des gelehrten Florentiners Filippo Baldinucci nun sehr nahe: der Verfasser der berühmten »Notizie de' professori del disegno« veröffentlicht 1686 zu Florenz eine Schrift des Titels »Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione«. Diese Schrift über die Geschichte des Kupferstichs und der Radierung gedenkt billig auch des Rembrandt. Sie gedenkt seiner mit einer interessanten Umständlichkeit, die auch Biographisches anzieht und zur Geschichte des Lebens *Neues* beizutragen scheint. Im ersten Augenblick wird man mißtrauen: wie könnte der Florentiner Gelehrte über den Amsterdamer Künstler sachlich Verlässiges und kritisch Beträchtliches aussagen? Aber es sind Tatsachen gegeben, die uns vermuten lassen dürfen, daß Baldinucci unterrichtet sein kann. Ein dänischer Schüler des Rembrandt, Bernhard Keil, hat sich in Italien seßhaft gemacht; man glaubt wohl mit gutem Grund, der Wahlrömer Keil sei Baldinuccis Gewährsmann, da Baldinucci selber sich auf einen »Bernardo Keillh di Danimarca« beruft, der ehemals »acht Jahre« bei Rembrandt gelernt habe. Sodann: es ist überliefert, daß der Erbprinz Cosimo Medici von Toskana (nachmals Großherzog von 1670 bis 1723) den Rembrandt um 1668 an der Rozengracht zu Amsterdam besucht hat; sollte Baldinucci von diesem Mediceer nicht einiges erfahren haben? Endlich ein allgemeines: Rembrandt ist im Italien des siebzehnten Jahrhunderts *überhaupt nicht unbekannt*; wir wissen von einem sizilianischen Sammler, Antonio Ruffo, der bei Rembrandt, in Rembrandts später Zeit, etliche Bilder bestellt und eine Sammlung von fast zweihundert »etsen« (das ist: Ätzblättern, Radierungen) des Rembrandt sein eigen nennt. Es mag darum nicht vermessen sein, zu denken, Baldinucci könne sehr wohl unterrichtet sein und dürfe es unternehmen, eine »Vita di Reimbrond Vanrein cioè Rembrant del Reno« anzulegen. (Nebenbei: er schreibt: Reimbrond mit o. Die Form entspricht der dunklen Aussprache des a im Namen Rembrandt, die man noch heute in Holland selbst hört; so daß man denken mag, ein Holländer selbst oder des Holländischen mächtiger Gewährsmann mit aufmerksamem Ohr habe den Baldinucci berichtet.) Baldinucci sagt, was folgt:

»Dieser Maler-Radierer (pittore ed intagliatore insieme) war, wie er nach Sinnes- und Lebensweise von den anderen Menschen sich unterschied, so auch in der Art zu malen sehr ausschweifend (stravagantissimo). Er machte sich

eine Weise (maniera — scilicet wohl: des Radierens mit der kalten Nadel) zu-
recht, von der man sagen kann, sie sei vollkommen (es steht das schöne Wort:
interamente — integral) die seine gewesen: (sie ist) ohne Umriß (dintorno)
oder Umschreibung mit inneren oder äußeren Linien (ohne innere oder äußere
Umzüge — senza . . . circonscrizione di linee interiori, ne esteriori), so viel-
mehr, daß sie ganz und gar mit flüchtig-kurzen Strichen (colpi strappazati —
das ist gehudelten, eigentlich mißhandelten Strichen) bestritten wird, die
immer wieder mit großer *Energie* der Schwärzen wiederholt sind — doch eben
auf ihre (nämlich leichte, flüchtige) Weise und also ohne *tiefe* Schwärze. Fast
unmöglich zu begreifen ist aber, wie es geschehen konnte, daß er mit diesem
Strichleinmachen doch *so langsam zu Werke ging* (operasse si adagio) und mit
solcher *Langmut* und *Mühe* (lunghezza e fatica) seine Sachen zu Ende brachte
wie sonst nie einer . . . (Rembrandt) erfand sich eine höchst absonderliche
Manier (bizarrissima), (auch) mittels des *Scheidewassers* auf Kupfer zu gra-
vieren. Auch sie war ganz die einzige, niemals von anderen angewandt oder
bei anderen gesehen: nämlich mit gewissen Strichen und Strichelchen (freg-
hetti) und unregelmäßigen Zügen (tratti irregolari), (also zwar) ohne eigent-
liche Umrisse (zu radieren), dabei aber doch aus dem *Ganzen* ein *tiefes und*
zugleich klares Dunkel erstehen zu lassen, (ein Dunkel) von großer Kraft und
einem *malerischen* Geschmack (gusto pittoresco) bis zum äußersten zeich-
nerischen Moment (segno); an manchen Stellen tauchte er das Feld auch in
wirkliches Schwarz (nero affatto); an anderen ließ er das Weiß des Papiers;
und je nach der Färbung, die er den Gewändern seiner Figuren geben wollte,
näher oder entfernter, verwandte er von Fall zu Fall auch ganz wenig Schatten
oder einmal (sogar) einen einfachen Umriß ohne alles weitere . . .

. . . Dem, der von ihm wollte gemalt sein, oblag es, ihm *gute zwei oder auch*
drei Monate als lebendes Modell zu sitzen (al naturale); so erreichte er, daß
nur wenige sich unterzogen (che pochi si cimentavano). Der Grund für solche
Langsamkeit (agiatezza) war dies: daß er, sobald die erste Arbeit besorgt war,
plötzlich sich dazu wandte (tornava), neue Pinselstriche und Strichelchen
(nuovi colpi e colpetti) darauf zu setzen (sopra), bis manchmal über einer
solchen Stelle die Farbe sich kaum weniger als halbfingerdick aufhöhet. Man
kann von ihm sagen, daß er sich immerzu ohne Ruhepause plagte, auch viel
malte, aber doch eigentlich wenig Werke (richtig) zu Ende brachte (condu-
cesse) . . .

(Rembrandt) war ein *Sonderling* erster Ordnung und verachtete alle
(umorista di prima classe e tutti disprezzava) . . . Die üble Erscheinung, die
ihm durch ein häßliches und unvornehmes Gesicht (una faccia brutta e plebea)
ohnehin gegeben wurde, war noch von einem verkommenen, schmierigen

Anzug begleitet (lo scomparire . . . era accompagnato da un vestire abietto e fucido — dies letztere Wort, lexikographisch kaum zu identifizieren, bedeutet wohl fleckig, schmierig, wenn es nicht druckfehlerhaft für sucido steht); es war seine Gepflogenheit, beim Arbeiten die Pinsel an sich abzuschmieren (essendo suo costume nel lavorare il nettarsi i pennelli addosso) und andere Dinge zu treiben, die nach diesem Maß geschnitten waren . . . Wenn er arbeitete, hätte er dem ersten Fürsten der Welt keine Audienz gegeben; der hätte eben gehen und wiederkommen müssen, bis er den Rembrandt außerhalb der Arbeit getroffen hätte . . . Rembrandt besuchte häufig die Orte öffentlicher Versteigerungen (luoghi de' pubblici incanti) . . .

Dieser Künstler bekannte zu jener Zeit (in quel tempo — wir möchten aber näher fragen: *seit wann?*) die Religion der Mennoniten, die, so irrig sie auch immer sein mag, gleichwohl der calvinischen ganz entgegengesetzt ist, da sie (die Mennoniten) die Taufe erst mit dreißig Jahren vollziehen, auch keine gelehrten Predikanten (predicanti letterati) wählen, sondern zu solchem Amt selbst Leute von geringem Stande (di vile condizione) geeignet finden und überhaupt nach ihrem Gutdünken (a lor capriccio) leben . . .«

Das bisher Berichtete verrät Kenntnis und Urteil, wo es sich um das Künstlerische und Technische handelt. Baldinucci kennzeichnet die Radierung des Rembrandt gut. Er scheint sich auch auf nähere Unterscheidungen einzulassen: es wurde angedeutet, daß er vielleicht die kalte Nadel und die Ätzung zu trennen, voneinander gesondert zu kennzeichnen trachtet; die ersten Sätze seiner Darstellung wollen die Weise des Rembrandt wohl nur von dem akademischen Konturstich mit den regulierten Schraffierungen abheben, der dem Italiener geläufig ist, scheinen aber in der Tat noch nicht die Ätzung zu meinen, da sie ja in den Folgesätzen eigens erörtert wird. Die Worte über das Bildnis könnten verblüffen, wenn man an die *Menge* konventioneller Bildnisse aus Rembrandts Hand denkt; aber sieht man näher zu, so bezeichnen Baldinuccis Worte vortrefflich das normale Verhältnis des Rembrandt zur Bildnisaufgabe — ich will sagen: sein *persönliches, eigentliches* Verhältnis, das gegenüber der Konvenienz eine einzige Hemmung sein muß, weil zumal die künstlerische Eigenmacht ausgeschlossen wird, die den Maler antreibt, die korrekte Haltung eines Porträts durch daraufgeworfene dichte Pasten zu zerstören. Baldinucci ergreift den Sinn dieses Vorgangs nicht und der Romanisant Keil dürfte ihm den großen Zwang in diesem Verfahren kaum haben erklären können; aber mit unmittelbarer Stärke sprechen die verwunderten Angaben des Italieners zu dem, der ihren *Sinn* liest. Diese Worte des Florentiners sind darum sogar von besonderer Wichtigkeit; mittelbar disqualifizieren sie das Konvenienzbildnis, das in Rembrandts Werk auch wirklich die schwächste Rolle spielt.

Wo es um Biographisch-Faktisches geht wie etwa um die religiöse Haltung des Rembrandt, ist Baldinuccis Wort gar nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; Neumann schenkt der Tradition vom Mennoniten Rembrandt, die von Baldinucci eingeführt wird, ernstliche Beachtung; wie vorzüglich paßt die Qualifikation der Mennoniten auch zum ganzen Wesen des Rembrandt! Wo es sich endlich um die Wahrnehmung des Temperaments und des Charakters handelt, läßt Baldinucci zum mindesten einen eigentümlichen Widerschein erblicken, von dem man einen Weg zum Wesen des Rembrandt findet, wenn der klassizistisch gesinnte Florentiner auch keine Deutung dieses Wesens weiß, ja es eigentlich nicht aufzufassen vermag, da es ihm so entgegengesetzt bleibt, daß er da, wo die barocke Tiefe einer über die Maßen persönlichen Natur ist, nur eben das Absonderliche, das Unklassische, das Insociable, also gesellschaftlich Unklassische zu erkennen vermag. Wir glauben es ihm gerne, wenn er überliefert, Rembrandt, der in allen Dingen »Extravagante«, der extravagante Maler und Radierer, der Mann mit der extravaganten religiösen Haltung, mit den extravaganten Gewohnheiten, »verdiente Lob um einer gewissen, zwar auch extravaganten Güte willen« (*per una sua, benchè stravagante bontà*); er verdiente Lob, da er bittenden Malern jeweils gerne von seinen Dingen abgab, was sie gerade zu ihrer Arbeit etwa nötig hatten. O ja: in der Welt der akademischen Maler wäre solche Generosität wohl »extravagant«; denn dort behält der einzelne gern für sich, was ihm den mindesten Vorsprung gibt — und am Ende nicht nur in Italien. Die Güte des Rembrandt, die ohne Neid mitteilt, was sie an Mitteilbarem etwa im Apparat des Ateliers besitzt, ist in der Tat, am menschlichen Normalmaß gemessen, »extravagant«, so sehr sie das Menschlich-Normale sein sollte. Wir glauben dem Baldinucci auch, was wir vorwegnehmend schon im Sandrart von 1774 als konventionellen Bestand gefunden haben: daß Rembrandt nämlich allen möglichen Kram im Atelier gesammelt habe — Pfeile, Spieße, Schwerter, Degen, Messer (*armi antiche e moderne, come frecce, alabarde, daghe, sciabie, coltelli, e simili . . .*) Aber das Zutrauen zu Baldinucci muß wohl wenigstens eine Frage setzen, wo er etwa übermittelt, Rembrandt habe seine eigenen Radierungen in ganz Europa zurückgekauft, um den Preis seiner Graphik hinaufzutreiben. Nicht daß dies Experiment einem Rembrandt, der sich vor großen Verpflichtungen sieht, unmöglich sein müßte. Carl Neumann hält es offenbar für sehr plausibel und sieht in der falschen Spekulation sogar eine der Ursachen des Fallissements. In der Geschichte der Maler ist dergleichen bis auf unsere Tage praktiziert worden; es hat beispielshalber Wilhelm Trübner in unseren Tagen einen Teil seiner verschleuderten Produktion zurückgekauft, und kein sachlich Denkender wird dies Verfahren illegitim finden. Nur daß wir die Notiz des Baldinucci eben nicht

hinnehmen werden, ohne die Möglichkeit des Vorbehalts daneben zu setzen. Ganz offenkundig ist Legende des Baldinucci Wissenschaft von einem Rembrandt, der 1670 beim König von Schweden gestorben wäre, zu dem er sein Unglück geflüchtet hätte. Indessen: welch einen mythisch *erhabenen* Begriff vom Unglück des späten Rembrandt muß man doch da und dort im weiteren Europa gehabt haben, wenn man solches Exil erfand, um die Größe des Unglücks eines Propheten im Vaterlande auszumessen . . . Daß das ästhetische Urteil des Baldinucci endlich den Mangel an »Zeichnung« tadelt, den schon seine Vorläufer in der Chronik und Anekdote getadelt haben, muß nicht befremden: dem Italiener wird man einen Einwand zubilligen, der ihm ansteht; denn Florenz und Rembrandt sind verschieden wie die Linie und das Male-
rische, und in diesem Verhältnis ist eine Unterscheidung, die von der klassizistischen Ästhetik des Nordens nur nachgeahmt erscheint, wirklich einmal rechtmäßig; dem *Baldinucci* geziemt es, die »tratti irregolari, e senza dintorno«, die wilden Striche, den Mangel an deutlichem Umriß abstrus zu finden.

Es ist, als ob in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts ein Chronist dem anderen das Stichwort weitergäbe. Der Einwand gegen den Rembrandt, der »nicht zeichnen kann«, kehrt wieder und wieder; man findet ihn sogar bei dem durch Klugheit und Empfindung ausgezeichneten französischen Ästhetiker Roger de *Piles*, der kurz vor 1700 geschrieben hat; er nimmt das Stichwort auf und spricht von den »contours pas corrects« des Rembrandt. Allerdings spricht er als Franzose, dem also die *lateinische* Haltung so gut ein Argument geben darf wie dem Baldinucci, und dies um so mehr, als Piles in Italien gelebt und dort entscheidende Züge seiner Bildung empfangen hat; um so mehr auch, als dieser Franzose einer der leidenschaftlichsten Propagandisten des Rubens ist und also offenbar grundsätzlich das Niederländische durch die romanistische Form legitimiert wissen will. Im übrigen ist Piles gerade durch eine ungemeine Unbefangenheit des Urteils über Rembrandt ausgezeichnet; kaum ein literarisches Zeugnis in jener Zeit spricht über Rembrandt auch mit so unmittelbarem und differenziertem Verstehen, wie der 1699 zu Paris veröffentlichte »Abrégé de la vie des peintres« des de Piles. Dieser französische Malerradierer, Diplomat und Schriftsteller bedeutet in der Geschichte der Beurteilung des Rembrandt eine Oase; man muß ihm die Freiheit des Blicks doppelt hoch anrechnen, weil seine romanistische Bildung an sich allein ihm ein anderes Urteil näherlegen würde. Es ist Piles, der als erster, nicht ohne peinliche Empfindung, nicht ohne Ironie, die Überlieferung von einem Rembrandt aufschreibt, der einen Haufen alter Waffen, alter Kopfbedeckungen, alter, von ihm zugerichteter Stoffe »seine Antiken« genannt hätte: ». . . et il disoit que c'étoit là ses Antiques . . .« Mit tiefem Bedauern

sieht er, ein antizipierter Hippolyte Taine, den Rembrandt ein Opfer unzulänglicher Umgebung werden. »Die Naturtalente ziehen ihren größten Wert erst aus der Art und Weise, in der sie sich *pflügen*, und das Beispiel des Rembrandt ist ein sehr empfindlicher Beweis für die Macht, die von der Erziehung und der Gewöhnung über die geborene Natur der Menschen ausgeübt wird . . .« Rembrandts Anlagen sind die besten; aber mit der Milch seiner Heimat hat er den Geschmack (oder Ungeschmack) seiner Heimat eingesogen; auch hat er wohl zu spät Beispiele *wahrer* Vollkommenheit erlebt; so hat die (üble) Gewohnheit das Talent unterworfen. Man wird bei Rembrandt daher weder den edlen Geschmack des Raffael, noch den der Alten, noch auch poetische Gedanken, noch elegante Zeichnung finden . . . Doch nun beginnt das Urteil dieses klassisch gestimmten Beobachters sich allgemach ins Positive zu wenden: »Man wird bei Rembrandt alles finden, was das *Naturell* seiner Heimat hervorzubringen fähig ist, wenn es in die Konzeption einer lebendigen Einbildungskraft eingegangen ist.« Zwar wird man »nur« dies finden; aber man fühlt diesem »nur« des Piles zum Trotz, daß er das *Positive* der Leistung verspürt — mit mehr Beteiligung verspürt, als die meisten vor ihm es taten. Er liebt die Zeichnung des Rembrandt, wiewohl er ihre »mangelhaften Umrisse« tadeln muß: »Die Züge seiner Zeichnung sind voll von *Geist*« (les traits de son dessein — es steht dessein mit e zweifellos nach ungenauer Schreibweise — sont pleins d'esprit); man spürt, daß Piles eine der wesentlichsten Einstellungen zur Kunst des Rembrandt gewonnen hat — die *physiognomische*, die ihn geradezu im physiognomischen Sinne von »Zügen« der Zeichnung reden macht; er hat das persönliche *Gesicht* der Kunst des Rembrandt wahrgenommen. Es ist überliefert, daß Piles im Jahre 1692 Holland kennen lernt; seine Gedanken haben die Farbe und Form des Ursprünglichen; man fühlt das Erlebnis vom Persönlichen zum Persönlichen — zum Persönlichen der Kunst des Rembrandt und zum Persönlichen seines Landes. In einer so vom Persönlichen zum Persönlichen, von Leben zu Leben dringenden Bewegung spricht dieser reservierte französische Akademiker mit Ja und Nein von Rembrandt. So rühmt er die hohe Gescheitheit des Helldunkels (la suprême intelligence du Clair-obscur) und die Gegenseitigkeit der Hilfen, die den Farben voneinander geleistet werden: ». . . et ses couleurs locales se presentent un mutuel secours l'une à l'autre . . .« Trotz Sandrarts Gefühl für das Verbundene der Farben Rembrandts, trotz Baldinuccis verfeinerten Wahrnehmungen: man meint *diesen* Ton noch nicht gehört zu haben. Ja ich glaube sagen zu dürfen, daß Piles der erste ist, das eigentliche Element des Rembrandt, nämlich das »*male-rische*«, *völlig* zu empfinden, wozu er durch seine Passion für Rubens freilich ebenso vorbereitet wäre, wie er durch sie gegen den unvollkommenen Kontur

des Rembrandt oder gegen den gänzlichen Mangel an sichtlichem Umriß mag eingenommen worden sein. Lange vor Delacroix rückt er die malerischen Maler Rembrandt und Tizian auf *einen* Plan der Debatte. »Die beiden Maler waren überzeugt, es gebe Farben, die sich durch ein Übermaß von Mischung gegenseitig zerstören; daß man sie daher so wenig wie möglich mit der Bewegung des Pinsels ineinandertreiben solle. Mit Farben, die einander vertragen, bereiteten sie eine erste Schicht vor, die dem natürlichen Gegenstand möglichst nahekam. Auf diese Paste setzten sie, während sie noch ganz frisch war, mit losen Pinselhieben und unvermischten Tinten die Kraft und Frische der Natur selbst...« (Les deux peintres étaient convaincus qu'il y avait des couleurs qui se détruisaient l'une et l'autre par l'excès du mélange, qu'ainsi il ne falloit les agiter par un mouvement du pinceau que le moins qu'on pourroit. Ils préparoient par des couleurs amies une première couche la plus aprochante du naturel qui leur étoit possible. Ils donnoient sur cette pâte toute fraîche par des *coups légers* et par des *teintes vierges*, la force et les fraîcheurs de la nature...) »Coups légers« und »teintes vierges«: es ist sogar beinahe schon der erste Begriff des Malerischen alla prima. Immerhin — so Piles des weiteren — vertreibe Tizian etwas mehr als Rembrandt; der zweite lasse die gesonderten Pinselzüge ganz gesondert stehen; bei Tizian seien Farben und Pinselzüge mehr verschmolzen (plus fondues). Die Einsicht des Roger de Piles bleibt bei diesen schon entscheidenden Erkenntnissen nicht stehen. Man würde — so fürchtet er — die malerische Wirkung des Rembrandt bezichtigen können, sie sei dem Mitspiel des *Zufalls* verdankt; aber davon dürfe keine Rede sein! Das Zufällige würde zumal dem systematischen Geist des Romanisten, seinem konstituierenden Temperament, überhaupt jedem legitimen Verlangen nach künstlerischer Klarheit, nach reeller Gestaltung zuwider sein. Aufs entschiedenste wird Rembrandt gegen den Verdacht des Listens mit dem Zufall der Effekte in Schutz genommen; es steht die lapidare These da: »*qu'il étoit maître de ses couleurs, et qu'il en possédoit l'art en souverain*...« Einsichten, bei denen zu verweilen lohnt; bei denen verweilt zu haben auch dann nicht vergeblich gewesen sein wird, wenn Piles, übrigens kaum anders als lange nach ihm noch Jakob Burckhardt, seine Anerkenntnis zuweilen wieder einschränkt — wenn derselbe Mann, der das Inkarnat des Rembrandt so herrlich findet wie das Fleisch bei Tizian, zu Wahrnehmungen zurückkehrt, die beinahe ebensoviel nehmen, wie sie geben: er habe die Niedrigkeit des heimischen (holländischen) Naturells (la bassesse) mitunter durch eine glückliche Bewegung des Genies gehoben; da er jedoch keine Praxis in schöner Verhältnismäßigkeit gehabt habe, sei er gar leicht auch wieder in den üblen Geschmack zurückgefallen, an den er gewöhnt gewesen sei. Immerhin — es bleiben die Worte gesagt: »il

en a relevé la bassesse par *un bon mouvement de génie*»; in ihnen wird das Positive am Ende dennoch das Negative überwogen haben, und es wird uns nicht unmöglich sein, ihnen zu folgen. Der Vollständigkeit zuliebe bleibt zu notieren, daß Piles die wohl gerade damals entstehende Legende von einem venezianischen Aufenthalt Rembrandts adoptiert; er setzt diesen geglaubten Aufenthalt in die Jahre 1635 und 1636. Doch wie die Dinge bei diesem Mann überhaupt auf feinere Art zusammenhangen, so scheint auch die Adoption der venezianischen Legende bei ihm nicht gedankenlos: sie ist wohl ein Argument in der von Piles durchgeführten Vergleichung mit Tizian, deren Sinn wir empfinden. Nach der Meinung Bodes geht die falsche Deutung der rembrandtischen Notiz »geretuck(eert)« auf drei Radierungen, die »retouchiert«, »von Rembrandt überarbeitet« bedeutet, in »venetiis« auf den französischen Archäologen Florent le Comte zurück, der eben in der Zeit des »Abrégé de la vie des peintres« von Roger de Piles, im gleichen Jahre 1699 und im Jahre 1700, eine kompilatorische Arbeit des Titels »Cabinet des Singularitez« an den Tag gab; er also hätte als erster Rembrandt für die Zeit um 1635 nach Venedig gewiesen.

Dem Abrégé des de Piles folgt in der Zeit eine literarische Anmerkung über Rembrandt, die nicht viel abträgt. Immerhin mag es interessieren, von einem Großneffen des Rembrandt, Wybrand de Geest, im Jahre 1702 bestätigt zu sehen, daß der Ruhm des Malers alsbald nach seinem Tode auf dem Markt erbärmlich vergeht; in seiner »Kabinett der Statuen« benannten Schrift, die 1702 zu Amsterdam ausgegeben ist, wird berichtet, nach Rembrandts Tode sei ein Bild seiner Hand für sechs Stüber verkauft worden.

Die nächste literarische Überlieferung führt in eins der interessantesten Probleme der äußeren, da aber das Äußere an Rembrandt auf allen Wegen ein Inneres wird, auch der *inneren* Geschichte dieses Lebens. Die Brücke der Gedanken zu Shakespeare wird nicht umsonst geschlagen; von dem Ufer des Rembrandt geht ein Segel zum Ufer des Constable hinüber; es sind vielleicht die merkwürdigsten Landschaften des Rembrandt, die den Weg in *britische* Sammlungen gefunden haben — und diese Verbindung würde metaphysisch anmuten; in Rembrandt ist eine im größten Sinne *englische* Bewegung — ein Element, das der Leidenschaftlichkeit der größten britischen Geister nahegeht oder von ihr berührt scheint. Nun fügt es sich, daß eine englische Tradition des Jahres 1713 einen Aufenthalt Rembrandts in England behauptet: das Tagebuch des englischen Kupferstechers und Schriftstellers George Vertue behauptet, Rembrandt habe um 1662 etwa durch anderthalb Jahre zu Hull in Yorkeshire gewohnt. Der englische Tagbuchschreiber beruft sich auf die Erzählung des holländisch-englischen Malers und Stechers Marcel Laroon,

der bei jungen Jahren dem Rembrandt auf englischem Boden begegnet sein will. (Da Laroon 1653 — im Haag — geboren war und allerdings in jungen Jahren nach London kam, müßte er dem Rembrandt etwa als Neunjähriger begegnet sein.) Der Engländer will außerdem vom Hörensagen wissen (er nennt den schwedischen Stempelschneider Carl Christian Reisen, der übrigens im Dienst Wilhelms des Dritten von Oranien stand, als seinen Gewährsmann): der schwedische Bildnismaler Michael Dahl habe das Bildnis eines Kapitäns zur See besessen, das den Namen des Dargestellten, den Namen Rembrandts und die Bezeichnung »York 1662 — 1« getragen habe. (Die Ziffer 1662 würde die holländische, die Ziffer 1661 die englische Zeitrechnung bedeutet haben; demnach müßte es sich um den Zeitraum handeln, um den die beiden Zeitrechnungen differieren — um die Zeit zwischen 1. Januar und 25. März 1662.) Der englischen Tradition schien nichts im Wege zu stehen, sofern sie sich nur selbst behaupten konnte. Durch diplomatische Sicherheiten ist Rembrandt für den 15. Dezember 1660 (das Datum eines Vertrages zwischen Titus, Hendrickje und Rembrandt selbst) und für den 28. August 1662 (den Termin einer Urkunde über den »Claudius Civilis«) wohl in Amsterdam fixiert. In der Tat wäre also zwischen den Terminen ein Zeitraum von etwa zwanzig Monden unbelastet. Die diplomatische Kritik — vorgreifend müssen wir schon in diesen literarischen Zusammenhängen einmal von ihr reden — will neuerdings indes doch Argumente gefunden haben, die der Möglichkeit einer englischen Reise Rembrandts um die besagte Zeit zwar nicht bedingungslos widersprechen, ihr aber ein Fragezeichen setzen. Man hat urkundliche Belege für die Absendung des Bildes Alexanders des Großen gefunden, das von Rembrandt für seinen sizilianischen Verehrer Don Antonio Ruffo gemalt worden ist. Die Faktur der Absendung trägt das Datum des 30. Juli 1661; ein Begleitschreiben, zwar undatiert, muß nach der Meinung der Kritik etwa der nämlichen Zeit angehören. So wäre die gedachte Freizügigkeit Rembrandts innerhalb der Zeit, als deren terminus a quo der 15. Dezember 1660, als deren terminus ad quem der 28. August 1662 nachgewiesen war, gestört. Wohl — aber es bliebe immerhin noch Raum für eine Reise; auch könnte es sich um eine Fahrt gehandelt haben, deren *Dauer* falsch überliefert wäre: um eine kürzere. Ein Argument, das für die Wahrscheinlichkeit der Reise spräche, kommt hinzu. Es ist uns im Berliner Kabinett eine Zeichnung Rembrandts erhalten, auf der ein Panorama von London erkannt wird. Eine Tatsache, die solange merkwürdig bleiben wird, als nicht etwa erwiesen würde, daß man die Zeichnung dem Rembrandt absprechen müsse.

Ein Jahr nach dem Gewährsmann für die englische Reise, der in die Mitte wichtiger gegenständlicher Fragen weist, ergreift in der Heimat die akade-

mische Phraseologie einmal mehr das Wort, um ihre schwersten ästhetischen Bedenken über die Entartung der Kunst in den Händen des Barbaren auszusprechen. Der romanistische Niederländer Gérard de *Lairesse*, als Maler ein akademischer Geist von feinerer Haltung (das Bild einer nackt schlafenden Bacchantin in der Bremer Galerie weist ihn auf reizende Weise als einen empfindsam-erotischen und klassisch disziplinierten Barocken aus), sagt in dem von ihm 1714 zu Amsterdam veröffentlichten »Groot Schilderboek« (das nachmals, schon 1818 und 1819, zu Nürnberg als »Großes Mahlerbuch« auch deutsch herauskam), dem Rembrandt einige saure Liebenswürdigkeiten und einige unverhohlene Unfreundlichkeiten. Man möge Rembrandt immerhin mit Tizian vergleichen; allein die pastose Entartung des Rembrandt sei heftig zu tadeln. Lairesse schreckt in einer dünneren Epoche, die zwar die Epoche des großen Watteau ist, nicht vor der Behauptung zurück: »dat het sap gelyk drek het stuk neer loope« — auf Rembrandts Bild laufe »der Saft«, die Brühe der Farbe »wie Dreck« herunter. (Man würde es sagen können, wenn man es anders meinte; man könnte von diesem »Dreck« mit Staunen sprechen.) Dies Wort des Lairesse fällt fünfzehn Jahre nach dem Buch des de Piles, fünf Jahre nach seinem Tode (denn der 1635, in der Zeit der Ehe Rembrandts mit Saskia Geborene stirbt 1709). Halten wir uns nicht auf: es ist das Urteil der Zeit; es ist das Urteil der Mehrheit je und je; es ist das Urteil der Welt um Rembrandt und nach ihm.

Im Jahre 1718 faßt ein niederländischer Chronist die ihm bekannte Überlieferung noch einmal zusammen; was die Baldinucci, Félibien, Lairesse, Orlers, Pels, Piles und andere berichtet und geurteilt haben, erscheint, wenigstens in einzelnen Motiven, ein letztes Mal; dem Übernommenen fügt der späte Chronist aus Eigenem dies und jenes hinzu — Tatsächliches, Fragwürdig-Anekdotisches, Albernnes und Kluges. Es ist die Rede von Arnold *Houbraken* und seinem 1718 in drei Bänden zu Amsterdam erschienenen künstlerbiographischen Werk: »Groote Schouwburgh«. (In deutscher Gestalt wurde das große Theater der niederländischen Maler und Malerinnen 1888 zu Wien von Alfred Wurzbach herausgegeben.) Wir dürfen uns in der Hauptsache damit begnügen, die neuen Motive herauszuheben. Es ist Houbraken, der zum erstenmal die (in den Sandrart von 1774 übernommene) Nachricht bringt, daß Rembrandt nach den sechs Monaten bei Lastman »noch einige Monate« bei Jan Pinas zugebracht habe: eine Nachricht, die, wenn sie zutrifft, über die kunstgeschichtlichen Voraussetzungen des Rembrandt übrigens nichts Wesentliches ausspricht; schon vorhin, bei Sandrart, ist darauf verwiesen. Der auch bei Houbraken in der Hauptsache autodidaktische Rembrandt findet in Amsterdam viele Bewunderer und Schüler: »weshalb er ein Pack-

haus an der Blumengracht mietet« und eine große Werkstatt mit Gehilfen einrichtet. Bei Houbraken am meisten erscheint Rembrandt etwa nach dem Vorbild des Rubens als *Haupt einer großen Schule*, die schon die Maße einer privaten Akademie besäße. Wie weit wir der Überlieferung des Houbraken trauen dürfen, der immerhin ziemlich posthum ist, denn er lebt von 1660 bis 1719, ist nicht in Amsterdam, sondern in Dordrecht geboren und kann den Rembrandt überhaupt nicht mit Bewußtsein erlebt haben — wie weit er also Wahrheit sagt, ob zumal die Überlieferung von dem Packhaus einer Tatsache entspricht, bleibt Frage. Houbraken selbst spricht sehr bestimmt; er kennt sogar, wiewohl natürlich vom Hörensagen, die Organisation der Schule: jedem Schüler hätte Rembrandt in dem besagten Packhaus »einen besonderen Raum angewiesen, der zwar oft bloß durch Papier oder Leinwand von den Räumen der Nachbarn getrennt war, damit ein jeder, ohne den anderen zu stören, nach dem Leben zeichnen konnte . . .« Wir müssen wohl gestehen, daß diese Überlieferung, ob wahr, ob nicht historisch, in jedem Fall mit der Psychologie des Rembrandt übereinstimmt; denn sicher hat er, der so sehr im eigenen Profil steht, als Lehrer an jedem Schüler das *Persönliche* begünstigt und ganz anders als Rubens, der die Gehilfen auf sein Schema abrichtet, die Unabhängigkeit der individuellen Naturen zu fördern gesucht — einerlei, daß ausgezeichnete Schüler wie Aert de Gelder, Salomon Koninck ihm dennoch so *ähnlich* werden: der Weg ist anders; die Prozesse sind in der Werkstatt des Rubens und der des Rembrandt einander entgegengesetzt . . . Es ist Houbraken, der jene unverbürgte, unprüfbare, aber auch psychologisch höchst glaubliche Nachricht bringt, nach der Rembrandt einen Schüler, der sich vor der Arbeit mit dem Modell erlustierte, aus dem Lehrhause geworfen hätte: Rembrandt, ein Mensch von ungeheurem erotischem Drang, ein Maler, der dem Modell nicht nur das Podium anweist, sondern je nach der Stimmung gewiß auch das Bett — Rembrandt versteht dennoch keinen Spaß, ist von unbarmherziger Sachlichkeit, wenn es sich um die Disziplin der Schule handelt, und verdient nicht einmal den Vorwurf der Inkonsequenz, denn die Schicht seiner Gefühle ist nicht die Schicht der Gefühle von Schülern; und wie denn, wenn hier auch eine Inkonsequenz wäre — sie wäre schön; übrigens ist dem Meister selbst die Spannung zum Darstellen, von den letzten Instanzen des Lebens gerichtet, über allem Zweifel die höchste Spannung auch der Begierden, die Realität selbst aber ein Geringeres . . . Man *sieht* die Situation. Rembrandt beobachtet das ahnungslose Paar zuerst durch die Türspalte oder durchs Schlüsselloch — zur eigenen Ergötzung, doch auch zur Steuer der Wahrheit, welche die Steuer des Künstlers ist. So hat nach zweihundert Jahren Edgar Degas »durchs Schlüsselloch« geschaut und die Apologie des Schlüssellochs

gesagt; so hat nach Rembrandt, vielleicht in gewisser Umkehrung, die aber das Gleiche meinen würde, Degas die Indiskretion den höchsten Spannungen des Künstlers gleichgesetzt. Es ist das Primitive des Schülers, das den Rembrandt ärgert; nicht der Vorgang ärgert ihn, sondern der Mangel an geistigem Umstand, der Mangel an Übersetzung, das Plumpe, Unbezügliche, allzuwenig Reziproke, das Schülerhafte, das Abwesende, nur eben Direkte . . . Verachten wir die Anekdote nicht; entspricht ihr nicht das Ereignis in der Wirklichkeit, so gehört sie doch, wenigstens in solcher Gestalt, zur Atmosphäre des Menschen und Malers; so deutet sie; so spielt sie auf einen Sinn an, der einem Leben zugrunde liegt. Ich wenigstens möchte auch die Anekdote Houbrakens vom Affen des Rembrandt nicht etwa wie der historische Kritizismus, der am liebsten nur das diplomatisch Verbürgte, das »Schwarzaufweiß« getrost nach Hause tragen würde, als ein albernes Parergon zur Seite weisen. Houbraken meldet: eines Tages arbeitete Rembrandt an einem großen Porträtstück, auf welchem er Mynheer, Mevrouw und die Kinder zu malen hatte; als er zur Hälfte fertig war, starb zufällig Rembrandts Affe; »da er gerade keine andere Leinwand zu Händen hatte, porträtierte er den Affen auf eben diesem Bilde; selbstverständlich wollten die Besteller nicht dulden, daß der abscheuliche tote Affe neben ihnen in dem Bild erscheine; aber Rembrandt war so sehr in ihn verliebt, daß er eher das unvollendete Bild behalten, als den Herrschaften zuliebe den Affen tilgen wollte . . .« Houbraken will gar wissen, dies unvollendete Gruppenbild habe im Atelierhause noch lange als Scheidewand gedient. Aber es ist nicht nötig, nach Bürgschaften zu suchen. Nehmen wir die Geschichte immerhin nur als eine *barocke Allegorie* — aber *achten* wir diese Allegorie nach ihrem Wert: sie sagt über Rembrandts Wesen mehr aus, als manche gelehrte Studie aus den leeren Stuben des Kritizismus; sie ist das *virtuelle* Bild des Rembrandt; sie illustriert die Mechanik seiner Natur köstlich genug. Die Anekdote gehört zu jenen besten Anekdoten, die im höheren, überempirischen Sinne wahr sind; zu jenen Anekdoten, die den der Wissenschaft überlegenen Sinn des Gedichts haben; zu jenen Anekdoten, die eine kleine unscheinbare Metaphysik und also mehr sind, als alle »gesicherten« Errungenschaften der Kritik, die, Gegenteil des positiven und konvexen Charakters der guten Anekdote, negativ und konkav sind . . . Doch eben deshalb, weil wir die gute Anekdote lieben, wollen wir sie von der schlechten scheiden. Houbraken übermittelt die schlechte mit der guten in einem Atem. Typus der schlechten Anekdote ist die Tradition vom Geiz und von der Gewinnsucht des Rembrandt, die bei Houbraken wohl zum erstenmal krasse literarische Gestalt annimmt: etwa die Anekdote, daß die Schüler, gelaunt, den geldgierigen Lehrer, der jedem von ihnen im Jahre hundert Gulden Lehrgeld abgenommen

habe, zu foppen und zu höhnen, Münzen auf den Estrich gemalt hätten, um zu sehen, wie der Geizige, ein wahrer Harpagon des Molière, nach dem täuschenden Bild sich lüstern bücke. Mag der Übermut der Schüler Allotria getrieben haben: die *Tendenz* der Anekdote ist falsch; im Umfang des Rembrandt hat vieles Platz, Fatales, ja Furchtbares, auch der verzweifelte Griff nach dem Gelde, aber nicht die Travestie eines Geizigen aus der Komödie. Im Sinn scheint bei Houbraken auch die Anekdote von dem Rembrandt falsch gewendet, der mit etwas Brot, etwas Käse und einem Hering eine Mahlzeit zu halten weiß. Rembrandt ist einer jener fanatischen Arbeiter, denen die Passion des Malens den Umstand einer wohlbedachten Mahlzeit ausschließt. Es handelt sich nicht um Askese — fast ebensowenig wie um Geiz oder Sparsamkeit; das Essen wird von der ausschließenden und rasenden Mechanik des Arbeitens nur eben auf das Minimum gebracht; es wird mit mechanischer Notwendigkeit ins Belanglose gekehrt; den von der Leidenschaft der Arbeit gänzlich hingenommenen Nerven sperrt sich der Magen, als wäre er satt, oder das Essen wird zum mindesten die geringfügigste der Sorgen. Die Mahlzeit des Rembrandt neben der Arbeit ist wie die des van Gogh: der greift mit der Linken nach einem Stück Brot oder nach einer Tasse Kaffee, während die Rechte die Sonne malt... Am meisten interessieren aber die Nachrichten Houbrakens über Rembrandts Arbeitsweise. Houbraken erzählt mit Ton, daß Rembrandt einer Sache immer von vielen Seiten nahetrat; daß er die Motive, wie ja auch das erhaltene Werk beweist, immer von neuem aufnahm. Merkwürdig auf der anderen Seite die Beweglichkeit, die aber der Beharrung nur komplementär ist. Rembrandt hat nach Houbraken, dem Schüler des Rembrandt Gewährsmänner sind, die Gewohnheit gehabt, ein Gesicht »auf zehnerlei verschiedene Art« zu skizzieren, »ehe er es auf die Leinwand brachte«; man erinnert sich des Baldinucci; er »konnte wohl auch einen Tag, ja zwei ganze Tage damit zubringen, einen *Turban* nach seinem Geschmack anzuordnen«; derselbe Rembrandt ist aber nach dem nämlichen Houbraken »leicht auf eine andere Sache hingelenkt gewesen, so daß er Weniges, namentlich wenig Radierungen richtig beendete...« Wir sind mit diesen Meldungen des Houbraken an einer der empfindlichsten Stellen des rembrandtischen Mechanismus. Sicher beobachtet der Gewährsmann, der den Houbraken hier berichtet, gut. Er beobachtet ein Wechselspiel von innigster Einläßlichkeit und von Absprung, von Assiduität und von Eklipsis, von letzter Geduld des Gemüts und von primärer Ungeduld der Nerven. Ganz gewiß ist Rembrandt so gewesen; man *sieht* ihn mitten in der Dialektik dieser korrelativen Zustände; vielleicht darf man interpretierend noch hinzufügen, daß in der Beharrung, mit der er in der einmal angegriffenen Aufgabe verweilt, auch ein Element von Trägheit möge enthalten gewesen sein

— jene schwerblütige Neigung des passionierten, mit Schmerzen, mit mörderischem Aufwand des Herzens und Hirns arbeitenden Arbeiters, philologisch, pedantisch in den *Präliminarien* sich hinzuziehen, mit Zähigkeit einzuleiten; es wäre gerade *diese* Konstitution, mit der alsbald das Jähe der Nerven kommunizieren, der plötzlich das leidenschaftliche Verlangen nach einem *summarischen Ende*, nach einem Ende en bloc und gleichsam außerhalb der Schienen, nach einem deroutierten, ekliptischen Ende entgegenspielen wird . . . Houbraken bleibt auf der verhängnisvollen Kurve dieses Problems, wenn er fortfährt: manchmal habe Rembrandt fein angefangene, mit unendlicher Akribie begonnene Dinge jählings »wie mit einem rohen Anstreicherpinsel beendet, ohne Rücksicht auf die Zeichnung«. (Abermals wird Baldinucci bestätigt.) Hier spielt die Dialektik des nämlichen Gesetzes, die eine Dialektik zwischen Ruhe, ja Bewegungslosigkeit und Nerven, aber freilich auch zwischen Naturalismus und Metaphysik ist — wobei der Naturalismus auf der Seite der Ruhe, des Klassischen, das Nervenwesen aber auf der Seite der Metaphysik stünde. Houbraken, der die Situation vom akademischen Standpunkt und also äußerlich betrachtet, schließt mit bedauernden Worten. »Aber davon war er nicht abzubringen; er sagte zu seiner Rechtfertigung, ein Bild sei vollendet, sobald der Maler *seine Absicht* damit erreicht habe; ja er ging soweit, daß er, um eine einzige Perle stark hervorschimmern zu machen, eine schöne« (lies: durchgemalte, durchgezeichnete) »Kleopatra wieder überschmierte . . .« Wir können die Wahrheit solcher Worte messen, vergleichen wir etwa auf dem Haager Bilde des Saul die Feinmalerei des Turbans, die den Beginn bedeutet, mit der wütenden Malerei der Gewandung abwärts, die das Ende ist. Es wurde gesagt: Houbraken sehe den Vorgang akademisch mißvergnügt von außen. Sieht Rembrandt selbst ihn, wie er ist? Rembrandt spricht von »Absicht«. Aber die persönliche »Absicht«, das Subjektive überhaupt ist hier das Mindeste. Die Entscheidung liegt in einem objektiven Zwang, der die Natur des Malers nötigt, zu verfahren wie sie tut: beim Feinen und Geduldigen anzufangen, mit einer an die Grenzen der Sabotage fahrenden Wut pastosen Malens aufzuhören; vom Zeichnen zum Malen zu gehen, das Malerische endlich aber fast ad absurdum zu führen und alles Dasein in der Absurdität des Malerischen wie in einem Jüngsten Gericht wieder aufzuheben — alles so fein begonnene Dasein wie durch eine Allegorie des Todes in einen malerisch stürmenden Anschein des gegenstandslosen Nichts zu *verwandeln* . . . Houbraken weiß endlich, daß die malerische Metamorphose hauptsächlich den letzten Zeiten Rembrandts angehört. Logisch: da sie ja die Zeiten vor dem Tode sind. Der Biograph versichert, daß Rembrandt »insbesondere in seinen letzten Jahren so rasch arbeitete, daß seine Gemälde, in der Nähe besehen, aussahen, als wären

sie mit der Maurerkelle gespachtelt . . . » Er sieht die Kurve des Rembrandt richtig. Die *malerische Metamorphose*, die Verwandlung der Dinge im Sturm des Jüngsten Gerichts, welches in der Sphäre der Kunst »das Malerische« heißt, ist die Sache der gewaltigeren Aussicht höherer Jahre: der Jahre zum Tode hin, am Tod entlang. Wir lesen bei Houbraken, Rembrandt selbst habe die Betrachter vor solchen Bildern in einen großen Abstand gezogen. Man empfindet beinahe abermals mehr als ein optisches Gesetz: die Menschen müssen vor einer Malerei zurückweichen, die im Malerischen gleichsam die letzten Stadien gegenständlicher Existenz andeutet. Es ist ein Abstand der Augen, aber auch der Scheu . . . Noch eine Wahrnehmung des Houbraken oder seiner Gewährsmänner, so wird ein geistiges Bild des Rembrandt vollendet sein. Der Biograph merkt an: ». . . daß Rembrandt fähig war, bei der Beobachtung der mannigfaltigsten Gemütsbewegungen eine *bleibende* Vorstellung in sich aufzunehmen«. Handelt es sich hier auch nicht um das Malerische, so handelt es sich doch um eine Voraussetzung, die auch zum Malerischen führen wird: es handelt sich um das *summierende* und *multiplizierende Gesicht* des Rembrandt — um seine Kunst, das *Ganze* und *Wesentliche* zu gewahren. So Houbraken. Es bleibt anzufügen, daß er wohl als erster eine *nähere* Tradition von Hendrickje Stoffels bekundet; er redet — natürlich in absprechendem Sinne, die gesellschaftliche Entgleisung bedauernd, von »einer Bäuerin aus Raarep oder Ransdorp«, die »von kleiner Gestalt, aber wohlgebildeten Angesichts und üppigen Leibs« gewesen sei. Was von Houbraken sonst gemeldet und geurteilt wird, geht kaum über Älteres hinaus. Einiges wird differenziert: es ist der *alternde* Rembrandt, der den Umgang der armen Leute sucht; Freund seines Herbstes ist zumal der Landschaftsmaler Roelant Rogman, der in einem Amsterdamer Altmännerheim bedürftig sterben wird — ein Maler und Mensch, der interessiert: sein Schicksal scheint dem Rembrandts ähnlich, und sagt Houbraken von ihm aus, er habe »*roh* und *zu braun* gemalt«, so entsteht uns eine Vorstellung auch von einem *Maler*, der dem Rembrandt ähnelt . . . Houbraken bestätigt uns den *guten* Rembrandt: nie habe er einem anderen Maler einen Schüler abgetrieben. Verwirft Houbraken die nackten Figuren des Rembrandt ohne jeden anerkennenden Vorbehalt (»sie sind zu kläglich, als daß man von ihnen singen oder spielen könnte«), so ist der Tadel durch die Argumente des romanistischen Akademismus bestimmt, die nun genugsam bekannt sind. Dinge, die ihm abscheulich scheinen, gänzlich abzulehnen, bedient er sich der Worte des genannten Andries Pels: Rembrandt, der eine Wäscherin oder Torftreterin zum Modell nahm, »nannte seine Bizarrie: Nachahmung der Natur; alles übrige war ihm eitel Ziererei; schlaaffe Brüste, unförmliche Hände, ja die Spuren der Rockgurten am Bauch, der

Strumpfbänder an den Schenkeln mußten sichtbar werden, sollte der Natur genug geschehen — das ist: *seiner* Natur, die keine Regeln, keine Grundsätze von Ebenmaß am menschlichen Leib ertragen wollte.« Der Niedergang angeborener Kräfte, Niedergang, da ihnen die wahre Ausbildung versagt geblieben sei, wird mit den Grundsätzen des Roger de Piles beklagt, die eigenwillige Personalität des Verhältnisses zur Natur mit den Vorbehalten des Sandrart abgewiesen. Doch einmal noch spitzt die kritische Darstellung sich in neuen Motiven zu. Houbraken ist sehr zufrieden, daß »noch vor Rembrandts Tode von wirklichen Kunstkennern, und dies im Gefolge der« (neuen) »Einfuhr italienischer Werke, der Welt die Augen geöffnet wurden und daß die *helle* Malweise wieder in Übung kam«. Die helle, die gleichsam himmlische Malweise des Dixhuitième im Gegensatz zur erdbraunen des Rembrandt! Houbraken bekennt endlich den wahren Feind des Rembrandt — den, dem Rembrandt eigentlich unterlag, der, den man so leicht vergißt: *die Frau*. In der Biographie des Maes spricht Houbraken die bedeutungsvollen Worte: »Nicolaes Maes verließ früh des Rembrandt« (dunkle) »Manier, je mehr er nämlich aufs Bildnis sich richtete und begriff, daß *insbesondere die Frauen* an den *hellen* Farben mehr Vergnügen fanden als an den *braunen* . . .« Es ist das Jahrhundert der Régence, des Rokoko, das Jahrhundert der Frau, das effeminierte Jahrhundert par excellence, das den Rembrandt vollends fällen wird; schon wirkt es gegen ihn, bevor es noch da ist; nun wird die große Lücke kommen, und Rembrandt wird in sie stürzen — in ungeheurem Maße ein *Mann*, ungalant bis zum Äußersten, und darum notwendig das Opfer eines galanten Zeitalters. So wird es sein, obzwar Watteau und Fragonard die größten Gedanken ihrer Malerei dem Rembrandt danken werden.

Das achtzehnte Jahrhundert, in dem die literarische Tradition von Rembrandt abreißt, da kein Jahrhundert dem Rembrandt so entgegengesetzt sein kann wie das der Pompadour, schafft gleichwohl die Grundlagen der wissenschaftlichen Katalogisierung des graphischen Werks des Rembrandt. Dies geschieht logisch im Kreis des Watteau: des Künstlers, in dem, mit der Überlieferung des Rubens zu einer enthusiastisierenden Synthese vermischt, die Überlieferung des Rembrandt am großartigsten und unmittelbarsten fortlebt. Edme-François *Gersaint*, der Freund und Mäcen des Watteau, der Kunsthändler, dem Watteau das köstliche »Enseigne de Gersaint« gemalt hat, dies schönste aller Ladenschilder, er, in dessen Armen Watteau gestorben ist — Watteau, ein in den sublimsten hauptstädtischen Gallizismus verwandelter Rembrandt: Gersaint hat einen Katalog der Radierungen Rembrandts und der Radierungen nach Rembrandt mit jener Liebe des großen Amateurs angelegt, die so viel und mehr ist wie alle Wissenschaft. Gersaint hat seine

Kenntnis des graphischen Werks mittelbar von einem Freunde Rembrandts, jenem Bürgermeister Jan Six — also aus vorzüglicher Quelle: 1734 findet in Amsterdam die Versteigerung der Sammlung des Willem Six statt, auf den die Sammlung seines Oheims Jan gekommen ist, und Gersaint wohnt dieser Auktion persönlich als Käufer bei; es scheint Frits Lugt, daß Gersaint das graphische Werk des Rembrandt auf diesem Wege erworben habe. Der Katalog des Gersaint — *Catalogue raisonné de toutes les pièces de Rembrandt* — erscheint 1751 in Paris. Dies ist die Leitung, durch welche das unsterbliche Leben des Rembrandt weiterfließt. Um die Bilder bemüht das Jahrhundert sich wohl nicht ebenso sehr; aber nicht nur bei Watteau lebt die Radierung des Jahrhunderts aus der Hand des Rembrandt; und übrigens darf man auch hier daran denken, daß das Element von *tiers état*, das dem *Dix-huitième* den letzten Weg weisen wird, von Rembrandt kommt, der beinahe schon einen *vierten* Stand darstellt; nicht bloß der Bürger Chardin lebt von Rembrandt her, sondern auch jene ganze Welt der französischen Landschaftsmaler, die, »physiokratisch« und unter dem Bilde der Landschaft eine hingeebene Demokratie, von Claude-Joseph Vernet, von Louis-Gabriel Moreau bis zu dem an Rembrandts Überlieferung buchstäblich inspirierten *Georges Michel* reicht.* Hat dieser nicht auch, gegen den offiziellen Klassizismus der Revolution und des Empire gestellt, der die Römer, ja die Etrusker bemüht, ein Wort gesagt, das von den Lippen des Rembrandt genommen scheint: »Celui qui ne peut pas peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est qu'un maladroit?« Er sitzt bei den Windmühlen des Montmartre, blickt in die Ebene von Saint-Denis, besucht etwa noch den Wald von Fontainebleau — und sein Itinerar ist fertig: nicht größer, sondern kleiner als das des Rembrandt, dem er mit rasendem und sachlichem Pinsel einer der treuesten aller Knappen ist. Der inoffizielle Revers des Zeitalters zeigt überhaupt, nicht nur in Frankreich, das fortan die Heimat der Malerei ist, das Bild eines *landschaftlichen Naturalismus*, der mit einer *landschaftlichen Romantik*, jedoch der Romantik des *Unscheinbaren*, im Bunde ist.

Goethe steht im Zeichen dieses Bundes; er lebt nicht ohne Rembrandt; er muß, von Sturm und Drang bewegt, den landschaftlichen Geist des Rembrandt lieben. Er muß, vom Menschlichen ergriffen als von natürlichen, gleichsam landschaftlichen Tatsachen, Rembrandts Figuren natürlich deuten. Welche Sätze — welches Gefühl für das sogenannte Subalterne des Rembrandt:

»Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfnis, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht:

* Alfred Sensier: *Etude sur Georges Michel*. Paris 1873.

es sei schwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme, ebenso schwer ist's auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleichstellt, der sich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergötzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unserer Väter offen waren, schließen sich ihm . . . Wenn *Rembrandt* seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäuerin vorstellt, sieht freilich jedes Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt ist . . . das haben die Italiener besser gemacht — sagt er. Und wie? Hat *Raffael* was anderes, was mehr gemalt, als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sujet etwas anderes zu malen? . . . aber es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die gesteihte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpsinns zu blenden . . . Wie behandelt *Rembrandt* diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunkeln Stall; Not hat die Gebälerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu teilen; sie sind beide bis an den Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist alles düster, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein: der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugeborene König der Juden? *Und so ist alles Kostüm lächerlich*; denn auch der Maler, der's euch am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und darum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt mich durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewunderung und Ehrfurcht. Was der Künstler nicht *geliebt* hat, nicht *liebt*, soll er nicht schildern, *kann* er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig? Ich sage euch, es waren *seine* Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehemann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden. Es ist thörig, von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll *alle* Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst für ganze Provinzen nur *eine* Gesichtsgestalt zu vergeben. *Wer allgemein sein will, wird nichts; die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das Haften an ebendenselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausrats und wunderbarer Lumpen hat*

Rembrandt zu dem Einzigem gemacht, der er ist. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich gleich auf Zeichnung eben das anwenden läßt. Das Haften an eben der Gestalt unter *einer* Lichtsart muß notwendig den, der Auge hat, endlich in *alle* Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist. Nimm jetzo das Haften an *einer Form*, unter *allen Lichtern*, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden. Aber bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind. Wieviel Gegenstände bist du imstande, so zu fassen, daß sie aus dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen? *Das frage dich, geh' vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt . . .*«

Es ist der *junge* Goethe von 1776, der diese Zeilen schreibt; aber noch ein späterer Goethe wird einen Aufsatz über »Rembrandt den Denker« schreiben und das (von Bartsch als Nummer 90 geführte) Blatt des Samariters aus getreuen Empfindungen betrachten.

Das Jahrhundert ist zu Ende. Sehen wir es genau, so werden wir mehr Anknüpfungen auch dieses Jahrhunderts an die Tradition des Rembrandt finden, als wir zuerst erwarten. Nicht nur der geschäftige Sachse Dietericy wird in dem »Gusto« des Rembrandt Landschaft radiert haben. Auch der große Venezianer *Pietro Longhi* — trotz *Guardi* vielleicht die intensivste Figur des venezianischen Settecento — wird Rembrandt bewundert und geliebt haben; im Deutschen des Goethe lauten seine Worte: »Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Thüre in solcher Stellung gezeichnet hat, wie sie demjenigen eigen ist, der gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler, weder vor ihm noch nach ihm, durch seine Kunst erlangen konnte . . .«

Im Jahre 1797 erscheint, auf Gersaints Katalog gegründet, zu Wien der Katalog der Radierungen des Rembrandt aus der fleißigen Feder des Wieners *Adam Bartsch*; der *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, der schon in Goethes Händen liegt. Das neunzehnte Jahrhundert, das zwanzigste wird seine Arbeit beginnen können. Die Leistung wird mannigfaltig sein. *Wilhelm Bürger-Thoré* eröffnet auch hier mit gescheiterten Gedanken die neue Initiative. *Eduard Koloff* bringt in *Raumers Historischem Taschenbuch* eine Abhandlung, die zum erstenmal, mit allzu starker Verachtung des Anekdotischen freilich, aus dem anekdotischen Rembrandt den tatsächlichen herauszulösen unternimmt. Der Kritizismus der Rembrandt-Forschung wird auf dieser Arbeit stehen; er wird diese Arbeit im einzelnen wohl, im prinzipiellen nicht überholen. Schon *Koloff* beginnt mit der diplomatischen Geschichte des Rembrandt; schon er sitzt an den Urkunden. Die

Linie vollendet sich nach fast unzählbaren kleinen und größeren Stationen in dem achtbändigen Werk über Rembrandt, das diesseits und jenseits der Wende des neunzehnten Jahrhunderts von *Bode* und *Hofstede de Groot* veröffentlicht wird; die literarische Überlieferung ist hier zusammengezogen, geprüft, bewertet; der Vorrat der Urkunden ist in unermüdlicher Arbeit zu einem großen Apparat ausgebildet; das gemalte Werk des Rembrandt wird vor unseren Augen in guten Drucken vollständig aufgeschichtet. Von anderen wird das radierte Werk, von wieder anderen die Zeichnung faksimiliert und dargeboten. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bringt Carl *Neumann*, mit allen Erfahrungen, Kenntnissen, Methoden der neuen Forschung ausgerüstet, die klassische Monographie über Rembrandt; er stellt den Helden mitten in den weitesten kulturhistorischen Horizont. 1877 hat Jakob *Burckhardt* den Rembrandt und alle Begeisterung für ihn in klassische Schranken gewiesen. August Julius *Langbehn* hat 1890 um das Zentrum »Rembrandt« eine Philosophie der Zivilisation geschrieben — jene zu ihrer Zeit mit Erregung aufgenommene Philosophie eines leidenschaftlichen Eremiten, die einen edlen Germanismus bedeutet; im neuen Jahrhundert schreibt Georg *Simmel* um das Zentrum Rembrandt eine Psychologie, Emile *Verhaeren* vor dem Angesicht des einen seiner nationalen Helden (der andere ist Rubens) den Panegyrikus des Dichters, Jan *Veth*, der holländische Maler und Schriftsteller, das sachlichste und angenehmste Kompendium. Aber so tief der politische Philosoph, der Psycholog, der Dichter führt, so sympathisch der Maler-Schriftsteller unterrichtet und urteilt: keiner wird soviel gesagt haben, wie jener französische Maler, der über die alten Meister und zumal über Rembrandt schrieb — Eugène *Fromentin*. Seine Gedanken, gegen 1875 niedergeschrieben, sind mit der künstlerischen Beurteilung der berühmtesten (nicht besten) Werke das Wichtigste, das jemals über Rembrandt gesagt worden ist. Aus den neuesten Arbeiten ragt die Studie Hermann *Eßweins* hervor, die den Rembrandt mit ungemeiner Kraft der Empfindung in seinem gesellschaftlichen und menschlichen Verhältnis erblickt; in ihrer ersten Form trug sie den sprechenden Titel: »Das Proletarische bei Rembrandt.«

Über die Absicht dieser Blätter würde es nun weit hinausgehen, eine diplomatische Geschichte des Rembrandt ebenso zu tragen, wie sie den Inhalt der literarischen Überlieferungen vorgetragen und bewertet haben. Die diplomatische Geschichte des Rembrandt kann — denn dies ist allein der vollständige Sinn der diplomatischen Objektivität — nur in den Urkunden selbst stehen und bloß in ihnen gelesen werden. Sie dort zu lesen ist schön, und es ist uns auch wahrlich bequem gemacht, den Reichtum der Urkunden zu erreichen: sie sind von Bode, von Hofstede zu einem Thesaurus vereinigt, den

man nur aufzuschließen hat. In unserem Zusammenhang darf es sich aber doch darum handeln, *muß* es sich wohl auch darum handeln, wenigstens mit Beispielen den Charakter der »Diplomata« zu illustrieren, aus denen die diplomatische Geschichte des Rembrandt hervorgeht.

Die erste Reihe der Urkunden wird füglich von den Blättern gebildet, die Rembrandt manu propria geschrieben hat: unabsichtlich, wiewohl »diplomatisch« im eigentlichen Sinn des Wortes, der lediglich so viel wie urkundlich-objektiv bedeutet; der nicht einmal die primäre Absichtlichkeit der objektiven »Beurkundung« zu bedeuten braucht, wiewohl er sie bedeuten *darf*. Der objektivsten Zeugnisse aus Rembrandts Hand, aus Rembrandts Griffel gibt es zwei Gattungen: die »*Legenden*« auf Blättern und die *Briefe*.

Aus den Legenden auf den Blättern kommt ein psychologischer Hauch von erschreckender Unmittelbarkeit. Rembrandt radiert 1634 ein Blatt mit einem mißvergnügten armen Teufel, der die Hände in den Hosentaschen verbirgt. Rembrandt graviert mit kitzelnder Schrift neben die Figur die Worte: »tis vinnich kout«. Zu deutsch: es ist erbärmlich kalt. Wie sind diese Worte *Rembrandt*; wie sind sie, was wir uns unter Rembrandt denken: sie sind subjektiv, da sie eine Teilnahme ausdrücken — aber wie sehr ist feste Objektivität das Zeichen dieser persönlichen Teilnahme . . . Zuweilen spricht er erregt an eine von ihm selbst gezeichnete Situation hin. Es gibt im Münchener Kabinett eine Zeichnung Rembrandts, die Christus, die Ehebrecherin und die Pharisäer darstellt. Rembrandt hat das Blatt eigenhändig mit dieser Legende unterschrieben: »zoo jachtig om Christus in syn antwoordt te verschalcken kon de schriftelick antwoordt niet afwachten.« Zu deutsch: so gierig, Christus in seiner Antwort zum Schalk zu machen, können (die Schriftgelehrten) die schriftliche Antwort nicht abwarten. (Dies die Deutung bei Valentiner.) Wie sehr *spricht* auch diese Legende: wie sehr beteiligt sie den Rembrandt an der Spannung der Situation — wie sehr erweist sie seine Empfindlichkeit für den besonderen, den psychologischsten Moment dieser Spannung; wie sehr erweist sie einen Rembrandt, der die Bibel in der Nuance, gleichsam von Sekunde zu Sekunde erlebt; vielleicht aber läßt sie auch auf einen ungeduldigen Grund in der eigenen Seele schauen, der das Geheimnis dieser feinen und ungemein gegenwärtigen Phantasie sein würde . . . Ein andermal ergreift Rembrandt in der Legende für den »armen Belisar« Partei; ihn bewegt das Beispiel einer Peripetie, die der seinen gleicht; auch hier sieht er die Dinge von der anderen Seite, aus persönlicher Nähe, wie er so gern und eigentlich immer tut. Die Berliner Federzeichnung, eine seiner schönsten, von der Forschung der ersten Hälfte der sechziger Jahre eingewiesen, trägt diese Inschrift von Rembrandts Hand: »erbarmt U over een armen bellisaro die nochtans wel was in groot aensien

door syn manhaftyge daden en door de jaloesy is verblindt« (erbarmt euch über einen armen Belisar, der dennoch wohl in großem Ansehen war durch seine mannhaften Taten und durch die Kabale geblendet worden ist). Einerlei, ob die Überlieferung von der Blendung und dem Bettel des Belisar Fabel ist: genug, daß der berühmte oströmische Feldherr des sechsten Jahrhunderts, der seinem Kaiser Justinian das afrikanische Vandalenreich zu Füßen gelegt, der ihm die italienischen Ostgoten bekämpft hat, aus Gunst in Ungunst fiel; genug, daß hier ein Hiobsschicksal auf neue Weise sich ereignete. Rembrandt ergreift dies Geschick mit der ganzen, zugleich knappen und breiten Energie seiner Einfachheit, und der Ton der geschriebenen Legende ist wie die Unmittelbarkeit eines Wortes aus seinem Munde, der, sonst ungehört, hier heimlich-parabolisch über das *eigene* Verhängnis seufzt — heimlich und mit der epigraphischen Sachlichkeit der sich selbst schreibenden Weltgeschichte. Der Ton der Leidenschaft fehlt dem Aufruf nicht. Wir werden Zeugen auch eines inbrünstigen Anteils des Rembrandt an den Situationen, die er darstellt; die Legenden sind das Wetterleuchten der Heftigkeit seines mitleidenden, wohl auch mithassenden Empfindens — seines entschiedenen »cum ira et studio«, das ein Vorspiel und Nachspiel seiner großen Objektivität ist; doch diese Objektivität ist das Schönste. Sie ist wahrhaft Inschrift, Grabstein, Denkmal. Sie ist selbst dann nicht aus ihrer großen Art gewichen, wenn Rembrandt den Tag der Idylle in der Erinnerung befestigt, wie dort, wo er unter das feine Stiftbildnis der Braut die Worte setzt: »dit is naer myn huysvrouw geconterfeyt do sy 21 jaer oud was. den derden dach als wy getrouwt waeren den 8 Junyus 1633« (das ist nach meiner Hausfrau gekonterfeit, da sie 21 Jahre alt war, den dritten Tag, nachdem wir verlobt waren, den 8. — oder 5. ? — Juni 1633).

Die Briefe Rembrandts erbringen weniger als die knappen Legenden. Es sind geschäftliche Briefe, die der Unmittelbarkeit des Ausdrucks einer Empfindung freilich keinen Raum verstatten *können*. Sieben Briefe Rembrandts an Konstantin Huygens, die zwischen dem Februar 1636 und dem Februar 1639, also auch in der gesellschaftlich-kaufmännischen Epoche Rembrandts geschrieben sind, betreffen fast lediglich die äußere Seite der Bestellungen, die von Huygens für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien bei Rembrandt aufgegeben sind und einen Zyklus zum Leben Jesu (den jetzt der Pinakothek gehörenden) fordern. Der Ton der Briefe ist gesellschaftlich-neutral; sie lassen von Rembrandt selbst nur wenig sehen, es sei denn dies: daß er von Mal zu Mal geschuldete Honorare erbitten muß. Da und dort findet man eine Art ästhetischer Anmerkung; im dritten Brief scheint Rembrandt glücklich, durch lange Arbeit »die meeste ende naetuerelste beweeghelijkheid« erreicht zu haben; in einem anderen Briefe, dem fünften (vom 27. Januar 1639), gibt



Belisar

er dem Huygens die Anweisung, ein Bild, das er, Rembrandt, ihm, dem Huygens, verehrt, in ein *starkes Licht* und so zu hängen, »daß man weit davon wegsteht«; so solle sich's »am besten schicken«. Man sieht gern eine Anweisung von so grundsätzlichem Wert durch Rembrandt selbst buchstäblich gegeben. Man entnimmt den Briefen endlich, daß Rembrandt aus den Bildern für den Oranier doch wohl beträchtliche Honorare zieht, so sehr er auch offenbar sich um sie erst bemühen muß: im vierten Brief, der zwei Bilder begleitet, meint er, für jedes Bild tausend Gulden erwarten zu dürfen. Die stärkste Bewegung, die von diesen Briefen her empfangen wird, ist erstlich und endlich die Handschrift: diese klare, fast kalligraphische Schrift, die doch so persönlich gehalten und bewegt ist; diese Schrift, deren ausgreifende Größe auf wunderbare Weise Erziehung und Natur, Disziplin und Temperament vereint; sie ist romantisch und genau, geschwungen und gegenständlich, weit und bestimmt.

Die Zahl der *Urkunden*, in denen entscheidende Situationen aus dem Leben Rembrandt offiziell befestigt sind, ist Legion. In unserem Zusammenhang genügen einige kennzeichnende *Beispiele* der willkommenen Fülle, die uns hinterblieb. In Urkunden vom 9. März 1637, vom 9. Februar 1638 ist Rembrandt als Käufer auf Auktionen bestätigt; eine Urkunde vom 16. Juli 1638 betrifft eine Klage Rembrandts gegen Mayke und Albertus van Loo wegen Beleidigung; für das Jahr 1640 sind Bilder Rembrandts im Besitz des Königs Karl von England beurkundet; in einem Dokument vom 2. November 1640 ist der mütterliche Nachlaß aufgenommen und ausgeteilt; ein Testament vom 5. Juni 1642 enthält den letzten Willen der Gattin Saskia; ein Dokument vom 29. November 1646 bescheinigt eine Auszahlung des Prinzen von Oranien an Rembrandt; unterm 24. Januar 1648 testiert die Amme des Titus, Geertje Dircks, zugunsten ihres Pfleglings; ein Papier vom 7. März 1653 quittiert eine Schuld des Rembrandt an seinen Freund Jan Six; ein Schuldschein vom 14. März 1653 zeigt den Maler in den gefährlichen Klauen des Geldgebers Isaac van Heersbecq; durch vier Ladungen, die zwischen dem 25. Juni und dem 23. Juli 1654 liegen, sind Rembrandt und Hendrickje wegen ihres außerehelichen Verhältnisses vor den Kirchenrat gefordert; aus dem Jahre 1656 ist uns jenes große Inventar der Habe Rembrandts erhalten, das der Versteigerung vorhergeht; uns blieb das erste Testament des Titus vom 20. Oktober 1657, das zweite vom 22. November des nämlichen Jahres; uns blieb das Auktionsplakat vom September 1658; ein Dokument von 1658 bezeugt, daß Rembrandt im Jahre 1644 ein Bild des Rubens mit Hero und Leander für 530 Gulden verkauft hat; eine Urkunde vom 15. Dezember 1660 bestätigt und erläutert das Abkommen, durch welches Titus, Hendrickje, Rembrandt einen gemeinsamen

Kunsthandel begründen; wir haben Hendrickjes Testament vom 7. August 1661; ein Dokument vom 27. Oktober 1662 (nämlich eine Eintragung im »Grafboek«, das ist: Grabbuch der Oude Kerck zu Amsterdam) bestätigt, daß Rembrandt das Grab seiner Gattin Saskia verkauft; ein Zeugnis vom 19. Juni 1665 spricht Titus, den Sohn Rembrandts, vor der gesetzlichen Zeit volljährig; unterm 5. November 1665 wird der Prozeß des Titus um sein Erbe *gegen* die Gläubiger des Vaters entschieden; ein Dokument vom 15. Oktober 1666 weiß, daß Rembrandt für ein Bild Holbeins tausend Gulden geboten »hat« . . . Hier ist ein kleiner Bruchteil des diplomatischen Materials gerade angedeutet. Er betrifft zum guten Teil nicht einmal wichtige Stationen im Leben des Rembrandt; aber auch sie sind durch Urkunden bestätigt; von diesen Stationen, diesen Urkunden wird noch im besonderen Zusammenhang mehr zu sagen sein. Einstweilen nur noch dies: der Begriff der »Rembrandt-Urkunde« wird erst vollständig, wenn man auch des diplomatischen Werts der Signatur des Rembrandt gedenkt. Ein Beispiel: auf einem radierten Selbstbildnis signiert Rembrandt wie folgt: »Aet (atis) 24, anno 1631, Rembrandt f (ecit)«. Im Jahre 1631 nennt Rembrandt sich vierundzwanzigjährig. Man stellt die Angabe gegen die Überlieferung des Orlers, nach der Rembrandt am 15. Juli 1606 geboren ist. Im Verhältnis zu diesem Datum steht die Signatur des Rembrandt ohne Streit: in der Tat ist Rembrandt während der ersten Hälfte des Jahres 1631 noch ein Mann von vierundzwanzig Jahren.

Es kam darauf an, die *Farbe* der urkundlichen Überlieferungen anzugeben, nicht ihren Inhalt von Fall zu Fall; es sollte bisher darauf ankommen, anzuzeigen, welche *Art* von diplomatischer Überlieferung ein schier a priori zuverlässiges Material für die Rekonstruktion der Vita des Rembrandt hergibt; die Beobachtung der urkundlichen Überlieferung war sozusagen charakterologisch; sie war physiognomisch. Aus dieser einstweilen nur *formalen* Betrachtung der diplomatischen Überlieferung löst sich nun aber noch eine *gegenständliche* Aufgabe ab: wir müssen uns gegenwärtig halten, welche *wesentlichen Tatsachen* in der diplomatischen Überlieferung verbürgt liegen. Wir müssen aus ihnen die *Vita* abziehen; wir müssen die Daten der Geschichte des Rembrandt in ihnen finden.

Dies soll nun unternommen sein. Da es sich *hier* nun aber um das Objektivste des Objektivsten handeln wird, um das *bare Wesen der äußeren Tatsachen*, scheint nicht die umständliche und notwendig immer subjektiv gewendete Haltung der biographischen Erzählung angemessen, sondern die Form der *statistischen Tafel* — die Form, welche die knappste Knappheit der Vermittlung gewährleistet und es den Tatsachen überläßt, nach dem Maß zu *sprechen*, in dem sie *sind*. Das Leben des Rembrandt, das im Verhältnis zur

literarischen Überlieferung auch literarisch erörtert werden durfte, wird im Verhältnis zu den Urkunden am echtesten durch *Regesten* dargestellt, denen die einfache Chronologie das Gesetz der Folge gibt — der Nomos der Jahrezahlen, welcher der Größe nicht entbehrt. Subsidiär werden etliche Tatsachen beitreten dürfen, die, aus der Ersichtlichkeit des rembrandtischen Werks oder aus unbezweifelten Elementen der literarischen Überlieferung genommen, den urkundlichen Bürgschaften an Wert nicht oder kaum nachstehen. »Regesten« wollen vollständig sein. Sie würden nicht vollständig sein, wenn etwa dort, wo die Regesten nach nötigen Daten über die Aszendenz mit der Angabe des Datums der Geburt des Rembrandt einsetzen sollten, ein Vakant stünde. Tag und Jahr der Geburt des Rembrandt sind nur literarisch überliefert. Da aber die Quelle reinlich und durch andere primäre Überlieferung leidlich bewahrt ist, bestand für das Gewissen auch des kritischsten Kritizismus kein Anlaß, auf das Datum zu verzichten: die Quelle ist dies vorhin genannte Buch des Leidener Bürgermeisters Jan Orlers, der (so sahen wir) die Jugend des Rembrandt unmittelbar gekannt hat; der sicherlich mit Rembrandts Vater sich berührte — persönlich und auch »dienstlich«, denn ein Jahr vor Rembrandts Geburt erscheint der Vater in einem administrativen Amt. Überlieferungen, die wesentlich erscheinen, ohne *verbürgt* zu sein, sind aufgenommen, aber in ihrer Fragwürdigkeit gekennzeichnet.

Nun also, von Jahr zu Jahr, »res gestae« — die getanen, die geschehenen Dinge; die »Geschichte«; die Dinge, die sich ereignen, sich selbst tun . . .

1589. Die Beiden, die Rembrandts Eltern sein werden, heiraten: Harmen Gerritszoon, Müller, und Neeltje (Neeltgen, Cornelia) Willemsdochter, die Tochter eines Bäckers. Man hat darauf verwiesen, daß Rembrandts Vater keinen Familiennamen führt: der Beiname »van Rijn« ist eine topographische Bestimmung, die vom Namen des Rheinuferbezirks genommen ist, in dem Harmen, Sohn des Gerrit, zu Leiden werkt und wohnt. Es steht zu vermuten, daß der Beiname der Mutter, die »van Zuytbrouck« geheißen ist, die nämliche kleinbürgerlich-namenlose Kategorie bedeutet. Eine Verschreibung des Harmen besagt, daß er zu seiner Heirat vom Stiefvater und von der Mutter gegen 1800 Gulden »die Hälfte einer Mühle, die Südseite des zu besagter Mühle gehörigen Müllerhauses, zuguterletzt ein neuerrichtetes Häuschen auf dem Weddesteg nahe der Witte Poort« erworben hat. Die hölzerne Mühle, vordem Kornmühle, ist aus Noordwijk an eine Stelle vor dem Leidener Weißen Tor gesetzt, die »de Rijn« heißt; sie mahlt nun Malz für die Leidener Bierbrauer.

1600. Harmen, der Malzmüller, erbt von seiner Mutter ein größeres Haus mit einem Grundstück. Die Müllersleute leben in zunehmender kleinbürgerlicher Wohlhabigkeit.

1605 (und 1620). Harmen wird Bezirksvorsteher.

1606. Am 15. Juli wird den Müllersleuten ein Sohn Rembrandt geboren.

1620. Am 20. Mai wird Rembrandt in der Matrikel der (1575, ein Jahr nach der vergeblichen spanischen Belagerung gegründeten) Universität Leiden mit folgenden Worten geführt: Rembrandus Hermannii, Leydensis an. 14 stud. litt. apud parentes. (Rembrandt, Sohn des Hermann, aus Leiden, anno decimo quarto — vierzehn Jahre alt, Student der schönen Wissenschaften, wohnhaft bei seinen Eltern.) Während die Brüder Rembrandts den Handwerken bestimmt sind, denn Adriaen, zehn Jahre vor Rembrandt geboren, wird Schuster, später Müller, Willem wird Bäcker, ist Rembrandt, der Spätgeborene, von den wirtschaftlich und sozial sich zusehends hebenden Eltern einem gelehrten Berufe zugedacht. (Zur Interpretation der Matrikel: es wird angenommen, daß der Immatrikulation, die zum höheren Studium berechtigt, etwa sieben Jahre Lateinschule vorangehen.)

Zwischen 1620 und 1626 (wohl von 1620 bis 1623). Rembrandt lernt durch drei Jahre hin zu Leiden bei dem in Italien gebildeten Maler Jacob Isaacszoon van Swanenburgh.

Zwischen 1620 und 1626 (wohl 1623 oder 1624). Rembrandt lernt ein halbes Jahr lang zu Amsterdam bei dem in Italien gebildeten Maler Pieter Pieterszoon Lastman.

Von 1624 oder spätestens 1626 bis 1631. Rembrandt arbeitet als Autodidakt, doch in Gemeinschaft mit dem gleichgestimmten und nur um ein Jahr jüngeren Jan Lievens, alsbald auch als Jungmeister zu Leiden.

1626. Dies Jahr bezeichnet das erste Bild des Rembrandt, das uns datiert erhalten ist.

1628. Am 14. Februar wird Gerard Dou, nachmals manieristischer Genremaler, zu Leiden Schüler des Rembrandt; die offizielle Meisterschaft des Rembrandt beginnt. Dou wird »ungefähr« drei Jahre lang bei Rembrandt bleiben. (Ein Bild des Dou aus der Lehrzeit zeigt den Meister in der Leidener Werkstatt.)

1630. Harmen Gerritszoon, Rembrandts Vater, stirbt zu Leiden.

1631. Am 20. Juni des Jahres weilt Rembrandt notorisch noch in Leiden. Spätestens um die Wende dieses Jahres siedelt Rembrandt, der bereits seit etlicher Zeit zu Amsterdamer Liebhabern seiner Kunst in Beziehungen steht, von Leiden nach Amsterdam über. Er unterstellt sich in der Kunstgattung, innerhalb deren er zunächst zu Ruf und zu Vermögen zu gelangen trachtet, nämlich im Bildnis, fürs erste dem Einfluß der modischen und erfolgreichen Porträtisten Thomas de Keyzer und Nicolaes Elias.

1632. Am 31. Januar dieses Jahres findet zu Amsterdam die anatomische Sitzung statt, in welcher Doktor Nicolaes Tulp vor mehreren Ärzten (nicht

Studenten) den Leichnam eines aus Leiden gebürtigen Gehenkten seziert. Das Ereignis gilt als besonderer Anlaß der Übersiedlung des Rembrandt von Leiden nach Amsterdam. Rembrandt malt im Lauf dieses Jahres nach akademischem Stil die »Anatomie des Doktor Tulp«; sie ist das bestellte Gildenstück der Ärztekammer. Spätestens seit dem Juli dieses Jahres ist Rembrandt bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh an der Breitenstraße bei der Sankt-Antons-Schleuse zu Amsterdam in Wohnung.

1632. Rembrandt lernt eine Base des Hendrick van Uylenburgh, seines Mietgebers und Verlegers, kennen: Saskia van Uylenburgh, Tochter des (verstorbenen) Bürgermeisters von Leeuwarden und Rechtsgelehrten Rumbartus van Uylenburgh.

Von 1632 bis 1634. Rembrandt malt in Amsterdam mit gutem Erfolg etwa fünfzig Bildnisse von Personen der bürgerlichen Gesellschaft.

1633. Am 8. (oder 5.?) Juni wird Rembrandt van Rijn mit Saskia van Uylenburgh verlobt.

Von 1633 bis 1639 (und 1646). Rembrandt malt im Auftrag des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, dank der Mittlerschaft des Sekretärs des Prinzen-Statthalters, des Konstantin Huygens, sieben Bilder zum Leben Jesu. Die freie Malweise mit starker Paste und betontem Licht, schon im Paulusbilde von 1627 ansetzend, kräftigt sich.

1634. Das Aufgebot der Brautleute wird unterm 10. Juni ins Amsterdamer Trauregister eingetragen. Saskia, zu Bildt in Friesland verweilend, ist durch ihren Vetter, den Theologen Sylvius, vertreten. Am 14. Juni erteilt Rembrandts Mutter ihren Consensus zur Eheschließung. Am 22. Juni wird nach dem Kirchenbuch der reformierten Gemeinde der Sankt-Anna-Parochie in Friesland ebendort die Trauung förmlich vollzogen. Die Gatten wohnen fürs erste bei Hendrick van Uylenburgh zu Amsterdam.

Von 1634 bis 1642. Rembrandt steht als Künstler wie in der Gesellschaft auf der Höhe des Erfolgs; seine Einnahmen sind groß. Der Erfolg wird durch die Bildnisse bestimmt, die mit offizieller Haltung in beträchtlicher Menge entstehen. Rembrandt hat auch als Lehrer starken Zulauf.

1635. Den Gatten wird ein Sohn Rumbart geboren.

1635. Im Dezember wird der erstgeborene Sohn des Rembrandt mit der Saskia, Rumbart, getauft.

Von 1635 bis 1638 (1635, 1637, 1638). Rembrandt ist als Käufer auf Kunstauktionen mit hohen Angeboten bestätigt.

1636. Rembrandt, 1635 noch im Hause des Hendrick van Uylenburgh erwiesen, erscheint zu Anfang des neuen Jahres als Anwohner der Nieuwe Doelenstraat in Amsterdam und Nachbar des Pensionärs Boreel. Rembrandt

malt die sogenannte »Danae« der Eremitage. Die Landschaftsmalerei Rembrandts beginnt mit dem Bild der »Taufe des Kämmerers«.

1638. Rembrandt klagt am 16. Juli gegen die Sippe seiner Gattin wegen verleumderischer Nachrede; die Geschwister Mayke und Albertus van Loo haben behauptet, Saskia habe ihre Erbschaft »met pronken ende praelen« vertan; Rembrandt und seine Gattin erscheinen als »rijckelyck ende ex superabundanti begoediget« (als reichlich, ja mit Überfluß begütert). Um die nämliche Zeit vollendet sich in der (jetzt zu Krakau aufbewahrten) Landschaft (der Landschaft »mit dem Samariter«) der Durchbruch des landschaftlichen Geistes; der inoffizielle Rembrandt, schon in dem neutestamentarischen Zyklus für den Prinzen-Statthalter vorbereitet, bildet sich hinter dem offiziellen Rembrandt fort.

1638. Am 22. Juli wird die erstgeborene Tochter Rembrandts mit Saskia, Cornelia, getauft.

1639. Rembrandt mietet sich auf kurze Zeit in einer (nicht näher bekannten) »Zuckerbäckerei« ein. Am 5. Januar erwirbt Rembrandt durch Kauf ein stattliches Bürgerhaus an der Breestraat (Sankt Anthonies-Breestraat, Jodenbreestraat, im gewohnten Viertel der begüterten, namentlich portugiesischen Judenschaft von Amsterdam): »ein Haus nebst Grund an der Breestraat, das zweite Haus außerhalb der Sankt-Toonis-Schleuse«; der Kaufschilling beläuft sich auf 13 000 Gulden. Rembrandt vermag im Jahre des Kontrakts nur ein Viertel des Kaufschillings zu bezahlen; vertraglich hat er sich, offenbar von beschränkter Zahlungsfähigkeit, zu einem noch geringeren Bruchteil verpflichtet; die Hauptsumme ist binnen sechs Jahren fällig.

1640. Rembrandts Mutter stirbt zu Leiden; der Sohn erbt 2500 Gulden. Im nämlichen Jahr erscheinen Bilder des Rembrandt als Besitz des Königs Karl des Ersten von England. Am 29. Juli wird den Gatten eine Tochter getauft, die nach dem Tod der ersten auch den Namen Cornelia empfängt.

1641. Im Herbst dieses Jahres wird als letztes Kind des Rembrandt und seiner Gattin Saskia Titus van Rijn den sämtlich toten Geschwistern nachgeboren. Er wird am 22. September getauft.

1642. Rembrandt malt für die Korporation der Arkebusiere von Amsterdam das große Gruppenbild der Rotte des Hauptmanns Frans Banning Cocq, das unter dem Namen »Die Nachtwache« durch die Jahrhunderte berühmt sein wird. Das Bild erregt durch die unbegreifliche Willkür der Komposition und durch die Freiheit der Malweise Anstoß. Rembrandts offizielle Kurve beginnt, sich zu neigen. Am 14. Juni des Jahres stirbt Saskia; sie wird am 19. Juni in der Oude Kerk begraben.

Von 1642 bis etwa 1650. Rembrandt meidet sein verödetes Haus. Er sucht als Mensch und Maler die Landschaft. Geertje Dircks, des Titus Trockenamme, besorgt die Wirtschaft und wird Rembrandts Kebsweib.

Von 1642 bis 1656. Die äußeren Lebensverhältnisse des Rembrandt (Vermögen, bürgerliches und künstlerisches Ansehen) verfallen. Die geistigen Kräfte des Rembrandt spannen sich in dem Verhältnis an, in dem seine bürgerlichen und familiären Umstände sich auflösen; die Epoche ist durch eine umfassende und veredelte Produktivität bezeichnet; zum Bild der Landschaft tritt zunehmend die Bibelmalerei.

1643. Rembrandt radiert die »Drei Bäume«.

Gegen 1645 oder eher. Hendrickje Stoffels aus Ransdorp, auch Hendrickje Jaghers geheiß, tritt als Kleinmagd in Rembrandts Haus.

1645 und 1646. Rembrandt malt die »Heilige Familie« (die Varianten zu Petersburg und zu Kassel).

1647. Rembrandt, der die Hausschuld noch nicht begleichen konnte, wird den Bürgern verdächtig. Die Sippe der Saskia nötigt Rembrandt, im Interesse des Titus eine Aufstellung des ehelichen Gemeinbesitzes nach dem Stand bei Saskias Tode zu machen. (Das Inventar ist verloren.)

1648. Rembrandt malt das Bild des »Barmherzigen Samariters«, das in den Louvre gekommen ist.

1649. Nach einer Versicherung des Silberschmiedes Jan van Loo und seiner Ehefrau besitzt Rembrandt aus der Hinterlassenschaft seiner Gattin zwei Halschnüre mit großen Perlen und etliche Armschnüre mit kleinen Perlen.

1649. Hendrickje wird im Zusammenhang von Pensions- und Abfindungshändeln zwischen Rembrandt und Geertje Dircks zum erstenmal (als Zeugin) urkundlich genannt.

1650. Geertje Dircks wird leidend in das »tuchthuys« zu Gouda verbracht.

Um 1650. Rembrandt malt die Mühle.

Nach 1650. Die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Hollands verschlechtern sich. Holland führt Krieg mit England. Anderthalbtausend Häuser (nach anderen dreitausend) stehn in Amsterdam leer. Auf dem Geldmarkt herrscht Knappheit. Rembrandts Bruder Adriaen und seine Frau Elisabeth van Leeuwen scheinen verarmt in Rembrandts Haus aufgenommen zu sein.

1651. Rembrandts erste Tochter von Hendrickje, Cornelia, stirbt im frühesten Alter.

Von 1652 bis 1669 (1652, 1654, 1661, 1662, 1669). Rembrandt unterhält Beziehungen zu dem sizilianischen Sammler Don Antonio Ruffo.

1653. Der Marktwert der Kunst Rembrandts scheint zu sinken: eins seiner Bilder wird für 6 Gulden gehandelt. Die Verschuldung Rembrandts beginnt, in Katastrophe auszumünden. Rembrandt vermag seinen Verpflichtungen aus dem Kaufvertrag über das Haus weniger als je gerecht zu werden; an der Hausschuld sind 6000 Gulden getilgt; die Schuld bei Christoph Thysz, dem Gläubiger

am Hause, beträgt mit den aufgelaufenen Zinsen noch 8470 Gulden; der Gläubiger droht mit gerichtlicher Klage; Rembrandt nimmt am 29. Januar bei dem Bürger Cornelis Witsen ein Anlehen von 4180 Gulden, am 14. März bei dem Bürger Isaac van Heersbecq (Hertsbeek, Haersbeck) ein Anlehen von 4200 Gulden auf; er deckt den größten Teil der Hausschuld, bleibt aber mit den benannten Hauptdarlehen, die auf ein Jahr gegeben sind, und anderen Darlehen in neuer Verschuldung. Rembrandt radiert die »Drei Kreuze«.

1654. Rembrandts zweite Tochter von Hendrickje, Cornelia (die zweite), wird getauft.

1655. Rembrandt kauft im Dezember den Brüdern Cattenburgh ein von dem Maler Herkules Sanders bewohntes Haus ab. (Man vermutet heute, daß Rembrandt den verarmten Standesgenossen durch diese Transaktion vor der Exmittierung retten will. Er verschuldet sich durch diesen zweiten Hauskauf aufs neue mit 4000 Carolusgulden, die er den Gläubigern zwar nicht bar zahlen, aber verzinsen soll; 3000 Gulden an dem im ganzen auf 7000 Gulden festgesetzten Preis des Hauses sind mit Bildern und Drucken zu bezahlen. (Der Handel scheint eine Spekulation à la baisse der Kunsthändler Cattenburgh auf die Produktion des zahlungsunfähigen Rembrandt zu bedeuten.)

Um 1655. Rembrandt malt den polnischen Reiter.

1656. Rembrandt malt (vielleicht in der Hoffnung, seine gesellschaftliche und künstlerische Geltung wiederherzustellen) die »Anatomie des Doktor Joan Deyman«. Im nämlichen Jahre malt er das Bild des segnenden Jakob, das nachdem in die Kasseler Galerie gekommen ist. Unter dem Druck der Sippe der verstorbenen Saskia überschreibt Rembrandt am 17. Mai sein Haus an der Breestraat auf seinen und Saskias Sohn Titus, damit es unter dem Formbegriff des mütterlichen Erbes dem Zugriff der Gläubiger entzogen sei. Die Gläubiger empören sich; sie prozessieren gegen den Vormund des Titus und fordern förmlichen Bankerott des Vaters. Am 25. und 26. Juli wird ein Inventar der gesamten beweglichen Habe aufgenommen, die in Rembrandts Haus enthalten ist.

Von 1656 bis 1665. Aus dem Konkurs des Rembrandt entwickelt sich eine Kette von Prozessen.

Von 1656 bis 1669. Rembrandt verläßt die Landschaft, vernachlässigt die Radierung und entwickelt, vorzugsweise an biblischen Motiven, doch auch am Bildnis, einen imaginativen und höchst pastosen Malstil.

1657. Am 4. Dezember wird Rembrandt aus seinem Hause gewiesen und in der Herberge zur »Keyzerskron« an der Kalverstraat (angeblich zu Lasten der Konkursmasse) einquartiert. Um Weihnachten findet die erste öffentliche Versteigerung (die Hauptversteigerung) des inventarisierten Besitzes statt.

1658. Im September findet die zweite Auktion der inventarisierten Habe, im besonderen des graphischen Besitzes statt. Der gesamte Erlös aus einem Eigentum, dessen Wert moderne Berechnungen zwischen 11 000 und 18 000 Gulden damaliger Währung anschlagen, hat am Ende des Handels die Höhe von 5000 Gulden erreicht. Das Haus des Rembrandt, dessen Preis beim Einstand auf 13 000 Gulden vereinbart war, ist um 11 218 Gulden an einen Schuster losgeschlagen. Rembrandt bleibt, da die Gläubiger nicht befriedigt sind, mit seiner künftigen Produktion haftpflchtig.

Um 1658 oder 1659. Rembrandt malt das Berliner Bildnis der Hendrickje Stoffels.

1660. Am 15. Dezember schließen Titus van Rijn, Hendrickje Stoffels und Rembrandt einen Vertrag über einen gemeinsamen Kunsthandel; Rembrandt soll durch diesen Vertrag der Tributpflicht gegen die unbefriedigten Gläubiger entzogen werden; er wird im Handel des Titus und der Hendrickje angestellter Expert, liefert seine Bilder ins Unternehmen und wird zum Entgelt beköstigt, gekleidet, behaust.

Um 1660. Rembrandt malt das Bild der Mahlzeit des Ahasver und des Haman mit der Esther.

1661 und 1662. Für diese Epoche wurde mit Vorbehalten die Möglichkeit einer Reise Rembrandts nach England und einer Heimkehr über Belgien angenommen. Rembrandt malt das Bild der Vorsteher der Tuchmacherzunft und erlebt ein halbes Wiedererstehen seines künstlerischen Ansehens.

Von 1661 bis 1669 (von 1661 bis 1664 und von 1666 bis 1669). Rembrandt bewohnt mit den Seinen ein schmales Häuschen an der im Vorstadtbereich gelegenen Rozengracht.

1662. Unterm 28. August wird das für das neue Stadt-Palais zu Amsterdam bestellte, schon 1661 unternommene Dekorationsstück, das die Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis zum Gegenstand hat und nachdem ins Stockholmer Museum gekommen ist, urkundlich diskutiert und einer Übermalung bedürftig gefunden.

Vor 1664 (1663?). Hendrickje Stoffels stirbt.

1665. Rembrandt erscheint für kurze Zeit als Anwohner der Lauriersgracht. Der Sachwalter (»voogt«) Louis Crayers gewinnt dem Titus gegen den Hauptgläubiger des Rembrandt, Heersbecq, im Prozeß 6952 Gulden.

Um 1665. Rembrandt malt das Bild des Mardochai (?) vor Ahasver und Esther. Um dieselbe Zeit malt er das Bild des weinenden Saul und des harfenden David.

Um 1665. Rembrandt malt den Mann mit dem Falken.

Zwischen 1665 und 1668. Rembrandt malt die sogenannte Judenbraut.

1667. Titus van Rijn heiratet seine Base Magdalena van Loo.

Zwischen 1667 und 1669. Rembrandt malt die »Familie« der Braunschweiger Galerie.

1668. Der Erbprinz Cosimo von Toskana, nachmals Großherzog Cosimo der Dritte, besucht Rembrandt an der Rozengracht zu Amsterdam. Titus stirbt im September; er wird am 4. September begraben.

1669. Rembrandt malt das Bild des verlorenen Sohnes, das später in die Petersburger Eremitage gekommen ist. Im März wird des Titus Tochter Titia geboren. Rembrandt empfängt von dem sizilianischen Sammler Don Antonio Ruffo eine Bestellung auf eine große Reihe von Radierungen und sendet einhundertneunundachtzig »etsen« (Radierungen) an den Besteller ab. Rembrandt stirbt am 4. Oktober und wird am 8. Oktober in der Westerkerck beigesetzt. Das Totenregister der Kirche vermerkt: »Dienstag, 8. Oktober 1669, Rembrandt van Rijn, Maler, an der Rozengracht gegenüber dem Doolhof« (scilicet: begraben). Die Kosten des Begräbnisses, an dem eine alte Aufwärterin, die Vormünder der Cornelia und der Titia, Abraham Francen und Louis Crayers, und einige müßige Weiber teilnehmen, sind einmal auf 15, einmal auf 20 Gulden angegeben. Der persönliche Nachlaß des Rembrandt ist nichtig; das von ihm bewohnte Haus, das aber nicht das seine ist, vielmehr das Erbe der Cornelia von Hendrickje, der Titia von Titus darstellt, in diesem Rechtsverhältnis auch offiziell anerkannt wird, entbehrt nicht einer bescheidenen Fülle aus den Tagen der Hendrickje und des Titus.

1670. Rembrandts Tochter von Hendrickje, Cornelia, heiratet, nach ihrer Angabe achtzehnjährig (so daß sie, erst 1654 getauft, schon 1652 geboren wäre), den Maler Cornelis Suythoff.

1678. Cornelia gebiert in Batavia einen Sohn Rembrandt.

Dies mögen die wesentlichsten Daten sein, die einer Regestentafel zukommen. Ich glaube, ihr einige Objektivität gegeben zu haben — ob es wohl auch unmöglich gewesen ist, von der Wahl der Daten, wenigstens der Wahl der hier einzureihenden Werke, die als Beispiele der wichtigsten Produktion erscheinen sollen, jede persönliche Meinung auszuschließen. Hat aber auch im Bereich des Statistischen da und dort ein persönliches Verhältnis entschieden, so ist gerade dort leicht zu kontrollieren, ob dies ein Mangel oder ein relativer Vorzug ist. Sei es immer ein Mangel: Tatsachen sind wohl Tatsachen; aber das Objektive ist nicht erreichbar, da es eben das Objektive — und das einzige menschliche Behältnis dafür das persönliche des menschlichen Gesichts ist.

FÜNFTES KAPITEL

REMBRANDT IN DER GESELLSCHAFT ODER DAS PORTRÄT

DA siebzehnte Jahrhundert ist ein Zeitalter mit ausgebildeten gesellschaftlichen Unterscheidungen. Auch als gesellschaftliche Erscheinung ist das Barock, wenn ich so sagen soll, eine Renaissance der Gotik. Stärker als das sechzehnte Jahrhundert, das trotz seines differenzierten Wesens einen egalitären Zug im Antlitz trägt, betont das barocke siebzehnte die ständische Gliederung, die eine Überlieferung des gotischen Feudalismus ist. Nur daß im Jahrhundert des Barocks von einer urbanisierten Feudalität zu reden wäre, wo im Mittelalter von einer ländlichen Feudalität gesprochen werden muß (denn noch stehen die Städte jenseits von ihr, und gerade die Doppelheit dieses Zustandes wird das Mittelalter gesprengt haben): nun ist, im Gefolge der Befreiung des klassisch-bürgerlichen Geistes durch die Renaissance, die gesellschaftlich als eine Renaissance der antik-bürgerlichen Polis erscheint, das *bürgerliche* Element der eigentliche Rohstoff der gesellschaftlichen Verfeinerung. Noch einmal: das Barock ist, gesellschaftlich gesehen, eine mit der klassisch-bürgerlichen, klassisch-urbanen Renaissance gedoppelte agrarfeudale Gotik. Dem gesellschaftlichen Sinn der Verknüpfung folgen die zivilisatorischen Kompromisse und künstlerischen Ideologien. Es bleibt indes noch eine Unterscheidung nachzuzeichnen. In den meisten Ländern wird die gesellschaftliche Komplikation, die soeben als Kompromiß der gotischen Feudalität mit der humanistischen Polis bezeichnet wurde, ein erwünschtes Chaos, in dem sich eine dynastische Tyrannis um so eher zum Stil des Absolutismus entwickelt, als schon von der antiken Polis und vom bürgerlichen Stadtstaat der Renaissance das Vorbild einer gelegentlichen Tyrannis gegeben ist — einer patrizischen freilich oder militärischen, nicht einer aus feudalen Voraussetzungen hergewachsenen; aber auch in den absolutistischen Dynastien des Barocks bindet sich das überlieferte Feudalmotiv mit dem jüngeren urbanen, das die Finanzen, die neue Geldwirtschaft sachlich und technisch beherrscht. Dies ist das eine. Das andere ist dies (und dies andere geht uns gerade hier

besonders an): das Barock erlebt auch staatliche Bildungen, die den Absolutismus scharf ausschließen; es gibt auch den Typus der *barocken Republik*. So barock ist sie wohl nicht wie die Perücke Ludwigs des Vierzehnten; aber auch die Generalstaaten des siebzehnten Jahrhunderts und ihr Nachbild, das England Cromwells, das sich im Wettbewerb mit Holland entwickelt, sind barock; nur daß sie eben in dem Gesamtvorgang, der den gesellschaftlichen Stil des siebzehnten Jahrhunderts schöpft, das humanioren, das klassische Motiv stärker hervorarbeiten — das *bürgerliche*, das *gemäßigte*. Es ist von der Mäßigung in der gesellschaftlichen *Norm* die Rede: von der Mäßigung in einem Lebensstil, der sich gefunden und befestigt hat. Die Mäßigung im Ergebnis schließt Heftigkeit im Anfang nicht aus: die bürgerliche Mäßigung (und Mittelmäßigkeit) kann das Ergebnis einer blutigen Revolution sein — ja der auf sein eigenes Maß hindrängende Bürger kann, bevor er es erreicht hat und damit er es erreiche, eines britischen Königs barocken Kopf auf den Block legen und ihn mit dem Beil des Scharfrichters fällen; die Folge wird dennoch ein bürgerliches *Maß* als Nenner des Lebens sein — ein Maß, das jeder Ausschweifung im bürgerlichen, endgültig bürgerlich umsteckten, bürgerlich gesetzten Bereich den Hals zu brechen trachtet. Leiden kann 1754 gegen das schon barocke Unwesen des spanischen Absolutismus, der im Norden ein fremdartiges und reiches Attribut zu halten begehrt, Ungeheuerliches ertragen und leisten; aber der Namensverwandte des heroischen Bürgermeisters der Leidener Hungersnot im Angesicht der belagernden Spanier, des Bürgermeisters Pieter Adriaenszoon van der Werf, wird nach etlichen Generationen jener Rotterdamsche Schönmalers Adriaen van der Werff sein, dessen Bilder die Verzärtelung Hollands zum glattesten aller Romanismen sind. Die Folge eines Krieges von zwei Generationen, eines leidenschaftlich geführten Krieges der Bürger gegen den König wird doch der Widerwille gemäßigter Bürger gegen das mystische Unmaß der barocken »Nachtwache« des Rembrandt sein; des Rembrandt, der in der Malerei eine Art von barocker Tyrannis zu errichten scheint; des Rembrandt, der ein geheimer König ist — denn zieht nicht am Ende diese Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq, des Leutnants Willem van Ruytenburgh, diese allzu offenkundige *Bürgergarde* aus, um vor der barocken Hoheit des Rembrandt zu paradieren, und ist sie nicht ein Ding in der souveränen Hand seiner barocken Willkür? Hinc illae lacrimae? Keiner zwar *spürt*, daß dem so ist — aber was tut das Spüren: in menschlichen Dingen entscheidet das *Sein*, nicht das *Wissen*, wenn in göttlichen Dingen das Wissen und das Sein nur *Eines* sind. Man hat mit aller Eifersucht die Souveränität der Generalstaaten behauptet. Zwar hat man, da die barocke Epoche zu fürstlichen Gipfeln aufblickt, einen Prinzen gesucht, der die Politik der Bürger als

Statthalter führe; aber man blickt den Oraniern mißtrauisch auf die prinziplichen Finger, die mit betonter bürgerlicher Jovialität regutieren, und im Grunde ist man eher Meinens, sich einen Prinzen, eine Dynastie zu *halten* (wie es nun einmal dem Verlangen der Zeit nach Dekor, nach barocker Exuberanz, nach dem barocken »ex superabundanti« entspricht), als von einer Dynastie auf französische Weise gehalten zu *werden* — Menagerie, die von oben her »le peuple« geheißen würde . . . Nein: man setzt den Prinzen-Statthaltern nicht bürgerliche Schranken, damit man sich in Dingen der Kunst, die auch bürgerliche Dinge sein sollen, die barocke, allzu barocke Monarchie, vielmehr die unermeßliche Tyrannis jenes Müllersohnes Rembrandt van Rijn gefallen lasse, die der Inbegriff des Illegitimen ist. Zwar ist er gewiß kein Spanischer, auch kein Katholischer — aber was ist er? Kann man ihn zum Bürgermeister von Amsterdam machen — könnte man? Der echte Maler der holländischen Republik müßte als Bürgermeister der Hauptstadt denkbar sein; Dichter, Gelehrte, Anatomen, Maler — sie erleben die letzte Legitimation ihrer geistigen Besonderheit, wenn sie geeignet befunden werden, Magistrate zu sein. Aber Rembrandt ein Magistrat? Dieser heimliche Prätendent einer Krone, die es nicht gibt! Er ist kein Spanischer, aber er hält sich mit spanischen und portugiesischen Juden enger, als nach der politischen, intelligenten, in Wahrheit auch humanen Duldsamkeit holländischer Bürger notwendig ist. Hat er mit der Kabbala zu tun, die ein Geheimnis jener aus dem Spanien der Inquisition entflohenen Juden ist? Er illustriert die »piedra gloriosa« des Rabbi Samuel Manasse ben Israel. Kann man ihn einen sicheren Calvinianer nennen — oder ist er ein Sektierer? In jedem Falle: seinem Wesen fehlt ein beruhigender Zug des Offiziellen; des Kontrollierbaren; seine Malerei ist rätselhaft; diese »Nachtwache« ist weder protestantisch noch ist sie im Sinne der bürgerlichen Norm repräsentativ; am Ende hat ihr hintergründiges Wesen unterirdisch doch etwas mit Inquisition und Katholizismus zu tun — mit Weihrauch und Hierarchie; mit Hierarchie, jawohl, denn wo sind in diesem Bilde die ausgleichenden Grundsätze der Demokratie geblieben, die jedem (von Hauptmann und Leutnant natürlich billig abzusehen) das nämliche geben? und wo, ja wo ist hier der bürgerliche numerus clausus, wenn sich darin ein kleines Hexenwesen ohne nachweisbare Personalien herumtreiben darf? O nein: man denkt nicht so und fragt nicht geradezu mit diesen Worten; aber im unbenannten Unbehagen der gereizten Nerven geht etwa die Intrigue solcher Fragen vor sich. Und endlich: wie sieht er aus? Wohl hat er eine gute Heirat gemacht; er ist in die gute Gesellschaft aufgenommen worden, denn er hat nicht nur als ein guter Bildnismaler sich angelassen, sondern ist auch der Mann der Tochter des ehrenwerten Syndikus von Leeuwarden.

Aber nun — man sehe! Man sehe, was aus einem Manne wird, der seiner bürgerlichen Stütze verlustig geht! Die Gattin aus dem Patriziat ist tot; der Witwer hält es mit seiner Haushälterin, dann mit seiner Kleinmagd; er geht mit unklassierten Leuten um; er vernachlässigt sträflich seinen Anzug und seine Haare. Er ist kein Malerkavalier — und ach, der Kavalier bleibt das Ideal des Bürgers nicht nur im Lande des Molière, der mit dem bourgeois-gentilhomme vielmehr überhaupt das Stück des Jahrhunderts schreibt! Wie anders war Rubens; wie anders war van Dyck! Wohl waren sie Diener von Königen — aber weshalb soll nicht der Bürger die gepflegten Sitten eines Standesherrn haben, ohne den Republikaner einzubüßen? Und in der Tat: es gibt keine Ironie, die diese Frage treffen könnte.

Wir stehen im Angesicht der Tatsachen. Rembrandt ist vielleicht, ja ganz gewiß ein heimlicher König, und aus den Kirchen Roms ist ein Hauch Weihrauch an sein nördliches Ufer verweht, um sich mit den Nebeln der Nordsee zu vermengen — aber noch ist da Weihrauch und wogt und riecht in einem Lande, das Bilderstürmer erlebt hat! Rembrandt ist nichts außerhalb eines königlichen Ranges — der zugleich die Armut eines Bettlers in einer undefinierbaren Kirche bedeutet. Er ist nichts dazwischen. Er ist nicht sein eigener Kammerherr; er ist nicht der bourgeois-gentilhomme, der dem Bettler Rembrandt am Eingang der Kirche mit dem Handschuh ein Almosen spendet. Jakob Burckhardt könnte von Rembrandt selbst sagen, was er von Rembrandts Modellen sagt: . . . »entweder abenteuerlich reich und bunt oder dann völlig zerlumpt, daß die Fetzen hängen . . .«

Der europäische Künstler der Zeit sieht anders aus — und Holland, die bürgerliche Republik, hat nicht allein den Ehrgeiz, zu Europa zu *gehören*, sondern *ist* Europa, ist vor den Jahrzehnten Ludwigs des Vierzehnten ein europäisches Maß, mehr als nur ein kosmopolitisches Gastrecht: der europäische Maler der Zeit gleicht jenem Maler Fouquier in Antwerpen, der beim Malen, vor der Staffelei, den umgeschnallten Degen des Bürger-Kavaliers trägt! Doch wie verhält sich Rembrandt? Er steckt beim Malen in einem groben Kittel, schmiert nach der Bürgerschaft des Baldinucci den Pinsel am Malkittel ab, und wenn ein Herzog in die Werkstatt tritt, so wird dieser Maler, ist er gerade im Zug, den Kopf nicht wenden! Er ist, um es mit dem Griechen Lukian zu sagen, ein *βάνανσος*. Er ist kein Herr im Sinn des Standes: »er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten«. Der weltläufige Sandrart, Maler, Kunsthistoriker und Herr einer Grundherrschaft, empfindet das Peinliche dieser Tatsache so offenbar, daß wir die peinlichen Empfindungen des ganzen Zeitalters dargestellt sehen.

Der Typus des Fouquier, der kavaliermäßige Vorbehalt des akademischen Sandrart bezeichnet die offizielle obere Grenze. Wir müssen aber dessen ein-

gedenk sein, daß Rubens und van Dyck an dieser Grenze hinleben: sie sind pittori-galantuomini. Dem Rubens ist die kavalierrmäßige Haltung freilich durch die Fülle der animalischen Substanz beschwert, so daß sein Auftritt nie flach wird, und übrigens ist die seigneuriale Haltung an ihm nicht nur standesgemäß, sondern auch eine natürliche, geborene Handhabung der Konvention. Die Allüre des van Dyck ist dünner. Scheint bei Rubens die Gesamtheit der gesellschaftlichen Konventionen, anfangend bei seiner Diplomatie, eingemittelt in der repräsentativen Galanterie seines edelmännisch-barocken Haushaltes und seiner barock vollendeten Geselligkeit, mündend in den Romanismus seiner Kunst, der die Erweiterung einer Person in eine Akademie oder die Konzentration des Akademischen in der Vollmacht einer Individualität bedeutet — ich sage: scheint beim Rubens die Vollständigkeit, die barocke Allseitigkeit, barocke Rundheit seiner Gesittung ein wahrer Ausbruch seiner Natur zu sein, selbst das Konventionell-Gesittete also ein barockes Gleichnis des *Elementaren*, so wird an solchem Maßstab der andere, Jüngere, der Schüler, schon zum anglomanen Dandy: Anthonis van Dyck. Die gesellschaftliche Haltung ist bei ihm kein Naturereignis mehr wie bei seinem Meister Rubens, sondern ein erzogenes Talent, das dem äußersten Typus angelsächsischer Gesellschaftlichkeit nicht ferne ist — dem Snob. Den Typus des Snobs demonstriert ihm das vorrevolutionäre London; der Fonds an natürlicher Geschmeidigkeit, dem des Rubens zwar nicht vergleichbar, ist antwerpisch, belgisch; aus der Begegnung der Voraussetzungen entsteht die fein bastardierte Gesellschaftlichkeit der Malerei des Dyck, die auch die wahre Malerei der Gesellschaftlichkeit eines Meisterschülers ist . . . Die Volkmannsche Ausgabe des Sandrart von 1774 bringt eine Anekdote über eine Begegnung des Dyck und des Rembrandt. Es ist möglich, daß diese Anekdote die literarisch-willkürliche Abwandlung einer anderen Anekdote ist, die bei Houbraken steht und von einem Besuch des Dyck bei Hals im Jahre 1632 weiß (bei welchem Besuch Frans Hals den van Dyck gemalt haben würde); und selbst dieser Anekdote scheint der primäre Charakter zu fehlen. Doch lassen wir die Frage nach der Wahrheit der Anekdote über Rembrandt und Dyck dahingestellt sein, da der ideelle Charakter gleichnisweise eine ausgezeichnete Wahrheit sagt. Man liest: »Van Dyck besuchte den Rembrandt einmal in seiner Werkstelle, ohne sich zu erkennen zu geben, und lobte seine Arbeit; wie dieser« (nämlich Rembrandt) »aber gar zu groß darauf tat, daß er es so weit gebracht hätte, ohne Italien besucht zu haben, gab jener zur Antwort: man sähe es der Arbeit ohne diese Versicherung an. Rembrandt nahm diesen Vorwurf sehr übel und fragte: wer sich denn unterstände, ihm dieses unter die Augen zu sagen? Der Fremde antwortete ganz gelassen: mein Herr, ich bin van Dyck zu ihren Diensten,

und empfahl sich . . . » Die Spannung des Gesellschaftlichen und des Nicht-Gesellschaftlichen und die Spannung zwischen beiden ist in dieser Anekdote auf ideale Weise dargetan. Offenbar reicht die Spannung des Gesellschaftlichen vom italienischen Stil bis zur Spitze des Degens (ich wenigstens könnte mir einen van Dyck nicht ohne Degen und Brüsseler Kanten im Atelier des Rembrandt zu Besuch denken — ja mir scheint, van Dyck würde sich kaum je tadelloser haben anziehen können als nun). Die Spannung des Ungesellschaftlichen liegt einwärts; sie vermag keine offizielle Projektion, sie hält sich unterm schmierigen Malerkittel und muß den Pinsel in Gottes Namen für den Degen gut sein lassen. Rembrandt und ein Degen? Vielleicht Rembrandt und ein Schwert, ein kurzes Schwert, gladius, wie jener Claudius Civilis auf dem Bilde der Verschwörung es hält — und es scheint das Messer eines Bauern, der grobschlächtig zum Essen niedersitzt. Von dem Dyck könnte man denken, daß er geneigt wäre, eine nur wenig gereiztere Situation mit dem Degen auszutragen — oder aber im Wettbewerb einen Pinsel blitzen zu lassen, der einem Degen wirklich gleichkommt; und es wäre kein Zweifel, daß alle Preisrichter rufen würden, Dyck habe den Kampf nach allen Regeln der Kunst gewonnen, ob auch Rembrandt verwundert meinen mag, er selbst, Rembrandt, habe den Sieg davongetragen. Wer glaubt ihm denn? In diesen Dingen entscheidet der Codex der Gesellschaft, und *der* Maler gewinnt, der die höchste Sublimation des Codex civilis ist — nicht weniger, aber beileibe auch nicht mehr! Nach zweihundert und mehr Jahren wird so Marées oder Leibl einem Lenbach gegenüberstehen, und es wird die nämliche öffentliche Meinung auf die nämliche Weise entscheiden (bei Lebzeiten).

Rembrandt malt 1632 die Anatomie des Doktor Tulp. Ist der Rembrandt einer Begegnung mit van Dyck ein Proletar, so ist er selbst, damit die ganze Wahrheit gesagt sei, doch auch naiv beflissen, die ideale Forderung zu erfüllen, die der Name van Dyck enthält. Ob bewußt, ob unbewußt ist die Anatomie des Doktor Tulp der Kompromiß Rembrandts mit der Form des Dyck; nur daß die akademische Hand des jungen Rembrandt trotz aller frühen Sicherheit etwas ungelenker erscheint als die des Dyck, und daß den Modellen das kavaliermäßige »Als ob« vorenthalten, die bürgerliche Naivität ihnen gewahrt bleibt. Wir wissen, daß Rembrandt mit der wunderbaren Objektivität und Bescheidenheit, die der Revers seiner passionierten Subjektivität und Selbstherrlichkeit ist, die Malerei des van Dyck studiert und achtet, wie sie verdient; der Name van Dyck ist in Rembrandts Sammlung erwiesen. Es ist kaum zu leugnen: es gibt einen Rembrandt, dem die künstlerische Haltung des Dyck ein Ideal ist — und mit ihr die gesellschaftliche Haltung, die nur das andere Gesicht der künstlerischen Haltung des Dyck ist. Diesen Rembrandt

gibt es. Es ist der junge Rembrandt. Es ist der Rembrandt eines gewissen frühen Selbstbildnisses. Es ist der Rembrandt der Anatomie des Tulp. Es ist der Rembrandt von 1632. Es ist der Rembrandt von 1634: der Rembrandt, der den Herrn Maerten Daey und die Dame Machteld van Doorn porträtiert hat. Maerten Daey und Machteld van Doorn haben 1629 die Ehe geschlossen. 1634 malt Rembrandt das Paar; er malt einen Herrn, der, auf seine Weise ein Kavalier aus der Epoche des Dreißigjährigen Krieges, bald unter Moritz von Nassau als Offizier nach Brasilien gehen wird; auch dort, am Rand der europäischen Aufmerksamkeit, ist große Welt, nicht nur an dem Binnenziel barocker Exploiteure, das Deutschland heißt. Van Dyck hätte diesen Herrn und seine Dame eleganter malen können; er hätte beiden einen leichten Charme angebogen, hätte beide lockerer, graziöser gestellt; er hätte beide eleganter gemalt, minder bürgerlich, aber nicht *feiner*. Wahrhaftig nicht; denn sucht man einen Maßstab für die Feinheit, mit der diese Figuren gemalt sind, so kann dieser Maßstab nur Holbein sein. Er wäre freilich auch eine Art englischen Maßstabs; doch wiederum wäre er ein Maßstab des sechzehnten Jahrhunderts; die Herrschaften sind die Feinheit des sechzehnten Jahrhunderts, projiziert aufs siebzehnte; sie sind eine holbeinische und also englische Feinheit, projiziert auf das Holland des Barocks, das weder im Modell noch im Maler so sehr vom Bürgerlichen ins Adlig-Barocke loskommt, wie der in England vollendete Flame van Dyck es vermag. Doch immerhin: hier ist ein Rembrandt, dessen Begriffe und Ehrgeize zwischen Holbein und van Dyck zu liegen scheinen; der allerdings den nur gleichsam adligen, in Wahrheit erzbürgerlichen Modellen die lose Attitude des nobleren Barocks (im Sinne Dycks) um so weniger leihen kann, als seine eigene Feinheit nur eine schwere Variante der Gründlichkeit und einer dichten persönlichen Beharrung im Ungelenken bleibt. Holbein selbst, der Raffinierte, ist hundert Jahre vor Rembrandt mitten in allem Fixierten seines Stils schon loser und so viel näher an van Dyck . . .

Es gibt den Rembrandt, dem Dyck ein Ziel ist. Amsterdam hat diesen Rembrandt gemacht; Amsterdam besticht ihn zu solchen Ambitionen: den Jungen; und wie sollte er nicht geblendet sein, nicht Möglichkeiten bedenken, die einen Rubens, einen Dyck offenbar zum Erfolg verführen! Rembrandt erwartet noch alles vom *Bildnis*. Um so mehr wird er sich auf einen gesellschaftlichen Begriff von der Gesellschaft, auf einen gesellschaftlichen Begriff von der Kunst ausrichten müssen. O ja: er versucht es; er unternimmt es; es ist *dieser* Geist, der den jungen Rembrandt zu Amsterdam in zwei Jahren fünfzig Bildnisse malen läßt (und mehr, da gewiß viele verloren sind). Die Empfindung des Nachgeborenen, vielleicht auch schon des Malers selbst

bewegt sich vor diesen frühen Bildnissen und auch den späteren, die ihrem Stil folgen, ein wenig gequält hin und her. Fehlt ihnen nicht in der Tat etwas, damit sie so gut wären wie Bildnisse des van Dyck? Aber *muß* ihnen nicht auch dies Etwas, dies leichte, fast frivole, auf periphere Art sicher überlegene »je ne sais quoi« fehlen, da ein anderes Etwas da ist, das im geringsten Drang seiner Schwere *mehr* ist als van Dyck, ja als selbst Rubens je hätte sein können? Ein anderes Etwas, das wohl gerade im Bildnis keine Stätte wird finden können, weil es nämlich von Wesen das Gegenteil des Bildnisses ist — Anonymität, Gedicht, Metaphysik? Das eine Etwas, das nicht einmal da ist, läßt das andere Etwas nicht aufkommen, das (wenigstens im Bildnis) zu viel ist — und umgekehrt . . .

Dies ist der Konflikt; dies ist der Ursprung *aller* Konflikte.

Natürlich ist der Konflikt entschieden, *bevor* er durch fast zehn offizielle Jahre hin die treibende Feder alles geheimen Unbehagens und für uns Späte die Ursache einer zwiespältigen Empfindung vor der Menge, der Überzahl seiner Bildnisse ist — allen Schönheiten der Bildnisse zum Trotz, die zusammen genommen nicht die Schönheit eines einzigen Bildes von völlig unbefangener, völlig rembrandtischer Entstehung ausmachen; etwa eines Bibelbildes. Die Kunsthistoriker, zumal die just für die Bildnisse so begeisterten »Experten« werden über Ketzerei schreien. Es ist dennoch so. Es muß transzendental so sein; *denn die Gesellschaft ist überhaupt nicht der Boden des Rembrandt*; dies einsehen heißt alles einsehen, und es nicht eingesehen haben, heißt Rembrandt nicht ahnen; keine Expertise der Kenner liefert ein Argument gegen dieses Axiom. Der Konflikt ist entschieden. Er ist *a priori gegen* den jungen Rembrandt entschieden, der von sich selbst eine gesellschaftliche Vorstellung meint haben zu *sollen*. Er ist, trotz aller Bildnisse, trotz eines empirischen Vorrats, der die Experten und das Publikum fast am meisten entzückt (auch die Experten sind Publikum), virtuell durch das offizielle Jahrzehnt von 1632 bis 1642 *gegen* die Idee von der Möglichkeit eines gesellschaftlichen Bildnismalers Rembrandt entschieden. Man wolle sich bequemen, zu bedenken: Maßstab ist, wo es sich um einen Künstler von gleichsam göttlichen Maßen handelt, nicht das *Bildnis* aller Zeiten. Unnötig, auszusprechen, daß Rembrandt zwischen allen guten Bildnismalern aller Zeiten eine starke Figur macht. Unnötig und reizlos, dies zu begründen; denn Maßstab des Rembrandt ist nur Er selbst: Er, wo er am höchsten greift, am tiefsten, weitesten greift. Man wird den gesellschaftlichen Bildnismaler Rembrandt nicht am Bildnismaler Rubens oder am Bildnismaler Dyck systematisch messen und Vorzüge, Mängel in der Vergleichen nachweisen. Dies tue, wer mag. Wesentlichste Erkenntnis des Rembrandt wird nur da gefördert, wo man

fragt: was ist der gesellschaftliche Bildnismaler Rembrandt neben dem Rembrandt des Saul, des verlorenen Sohnes, der Estherbilder, des segnenden Jakob, des Samariters, der Mühle! Aber der zweite Rembrandt löscht den ersten beinahe aus. Den ersten. Es ist nicht die Rede vom Selbstbildnis. Es ist nicht die Rede von Bildnissen des Titus, der Hendrickje; nicht von der rührenden Saskia mit der Nelke — diesem rührenden Bilde, das einen unliebsamen Menschen aus der Welt in die innige Sphäre des Rembrandt zieht; es ist auch nicht die Rede von den Bildnissen des Six, des Adriaen van Rijn (des Bruders) oder auch nur der fatalen Schwiegertochter Magdalena van Loo. Die Rede ist von dem Rembrandt, der den de Keyzer zu überbieten gedenkt; die Rede ist von dem Rembrandt, welcher der offizielle Bildnismaler der guten Amsterdamer Gesellschaft werden will und eine Ehe schließt, die oberhalb oder unterhalb der Liebe (wer könnte an ihr zweifeln) ein Glied in der Kette dieses hoffnungsvollen, hoffnungslosen Ehrgeizes ist!

Es gibt eine Überlieferung von einer englischen Reise des Rembrandt. Aber es ist ein anderes England als das des Dyck und selbst des Holbein, das den Sinn des Rembrandt magnetisch anzieht; es ist das England Shakespeares, des Gewesenen, und Constables, des Künftigen. Zu den Voraussetzungen des geachteten Bildnismalers würde Italien gehören; und Italien ist es, das den Rembrandt überhaupt nicht zieht. Zu den Konventionen des Bildnisses gehört auch in Holland die Allüre des Romanismus; zu ihnen gehört der akademische Geist, der seine Formeln aus dem Süden abstrahiert — in dem sie ebenso eine *Wirklichkeit*, ein Stück Natur sind, wie sie im Norden ein Phantom, eine *Kunst* und allzuoft eine künstliche Kunst werden müssen, weil dort die Erde fehlt, zu deren physischer und geistiger Geologie sie gehören. Aber dies ist klar: Rembrandt ist nicht nach Italien gegangen, da er jung war, und wird nicht nach Italien gehen, da er in den Jahren vorschreitet. Auf gewisse englische Voraussetzungen des feinen Bildnisses scheint er sich, oberhalb der Abgründe seiner Natur, die ihn mit England unterirdisch verbinden, ja einzulassen; und man darf hier einmal wohl auch daran denken, wie sehr die englische Bildnismalerei des achtzehnten Jahrhunderts, etwa bei Romney, Reynolds, ihren Anfang von Rembrandt genommen hat. Doch auf Italien läßt er sich nicht ein, und Italien selbst wird *im ganzen* dem Rembrandt fremd gegenüberstehen. Er hat sich zu Leiden zwanzigjährig mit Lievens, dem Freunde, wider die italienische Reise verschworen, nachdem er dem Atelier des »Pietro« Lastman, der ihm gleichwohl manches wird mitgegeben haben, vor der Zeit entlaufen ist (dem »Pietro« ist er entlaufen, nicht dem Pieter Pieterszoon). Dort arbeiten zwei junge Männer auf eigene Faust: Pioniere Hollands in Holland selbst; Kolonisatoren, die Holland holländisch machen. Man sieht, wie

sie sich plagen. Es ist so einfach nicht, Italien sich vom Halse zu halten! Italien spricht dann und wann dennoch ein Wort dazwischen; ein Italien, das, Fata Morgana, in der Luft liegt auch denen, die *nicht* reisen; und es wird noch manches Mal ein Wort dazwischen reden. Lievens malt einen Abraham mit dem Isaak. (Das Bild gehört der Braunschweiger Galerie.) Der Alte gerät ihm ganz rembrandtisch; doch über den Jungen breitet sich die Süßigkeit des Südens; er scheint zwischen Gedanken des Reni und des Murillo konzipiert zu sein. Der große Lazarus ist der Hand des Rembrandt schon abgestritten worden. Unwahrscheinlich ist aber nicht die Urheberschaft des Rembrandt, sondern innerhalb dieser Urheberschaft das Italienische: mißlich der noch jugendliche und noch sehr naive Versuch, ein italienisches Pathos zu erreichen. Unwahrscheinlich ist, daß solche Unternehmung glücken kann. Lievens wendet das Thema eigensinniger, persönlicher; ein gemalter Lazarus des Rembrandt von 1630 ähnelt der Radierung des Lievens; man fühlt das Hin und Her der Versuche. Die beiden lieben zumal die Greisenköpfe; sie lieben in der Jugend das Alter; sie lieben das Alter, weil sie die Versuchung umgehen wollen, in die Schönheiten des Romanismus zu entarten, der die Jugend liebt. Zwei Maler sind von einer gemeinsamen Jugend her, die den Gefahren der modischen Hauptstadt ausweicht, gegen Italien versprochen. Wie könnte nun Rembrandt, wo ihm Italien fehlt, das vollkommene Glück des offiziellen Bildnismalers finden? Das Gesellschaftliche und der Romanismus gehen ineinander auf. Rembrandt hat, da ihm Italien fehlt, »die Welt« nicht; so ist er kein Maler »von Welt«; ein Mangel bedingt den anderen. Italien, die italienische Bildungsreise sind nicht nur Programme einer formalen Erziehung des Künstlers, sondern auch *gesellschaftliche* Programme. Rembrandt verstößt gegen den *doppelten* Sinn des Programms. Der Verstoß kann eine Zeitlang übersehen, nachgesehen werden; die Gesellschaft kann sogar eine gewisse Koketterie daraus machen, den Verstoß nachzusehen. Aber eines Tages wird der offizielle Mangel sich rächen. Er wird sich freilich nicht rächen, soweit er eben ein »Mangel« ist; sondern er wird sich rächen, sobald und weil Rembrandt den Mangel durch ein Positives ersetzen wird, welches das Seine ist, für das also in der Konvention die Maßstäbe fehlen; der Mangel wird sich rächen, sobald und weil Rembrandt etwa in der »Nachtwache« einen mangelnden Romanismus der Komposition, der Linien, der Flächen durch die metaphysischen Geister eines aus eigenen Gnaden und Ungnaden schöpfenden Dichters ersetzen wird. Es kommt noch allerlei hinzu, das ihn hindern wird, der anerkannte Bildnismaler Hollands zu bleiben. Er kann keinen gentilhomme malen. Er ist nicht van Dyck. Wie muß ihm aber erst zumute sein, wenn er den gentilhomme malen soll, der ein bourgeois ist? Wie wäre Rembrandt der

Maler des bourgeois-gentilhomme? Die Aufgabe wird ihm gestellt. Diese Bürgergardenoffiziere haben ihren Bürgernamen grundherrschaftliche Attribute zugesetzt oder werden es tun. Bürgerlich schlicht ist man zunächst der Doktor Frans Banning Cocq; man ist deutscher Abstammung, macht eine gute holländische Heirat und arriviert in Holland; am Ende wird man feudaler Herr von Purmerland und Ilpendam gewesen sein. Dies bürgerliche Holland um Rembrandt ist auf solche Weise falscher Junker voll. Rembrandt vor der Aufgabe, Junker zu malen, die im Grunde keine sind . . . Welche Ausflucht bliebe einem Maler, dem im Innersten überhaupt das offizielle Porträt zu wenig ist, vollends in einem Augenblick, in dem das Modell nicht alle Sicherheit des Authentischen verbürgt? Was bliebe einem Maler mit diesem unvergleichlichen Gefühl für das *Authentische* — was einem Maler, der so wie Rembrandt, der Bibelmaler, im *Echten* lebt und so wie *dieser* Rembrandt die »*Realisation*« betreibt? Enttäuscht, erschreckt rettet er sich in eine metaphysische Welt; er geht zu den Geistern; er geht zum großen Geist; die ungewisse Wirklichkeit wird in das Ganze einer geheimnisvollen Anschauung eingeschlossen, die über die nahen Schranken des Bürgers blickt und in der *Ahnung* eine nie zu vollendende Vollendung sucht. Er kann sich nicht helfen, wie Frans Hals sich hilft; er vermag nicht die glänzende Sabotage der gutgenährten Dürftigkeit bürgerlicher Gesichter durch den Schwung eines Pinsels, der in der Hand des größten der Bohèmes ein entliehenes, entwendetes Edelmannsflorett ist; ein flaches Florett, mit dem man auf die bürgerlichen Backen und Wänste klatscht, da es sich doch nicht lohnt, zu stechen . . . Zu dieser kecken Souveränität ist Rembrandt nicht begabt. Er ist schwer; ist er ein König, so ist er auch der Knecht dieses Königs; er leidet, und dichtet er, so tut er es mit Schmerz; sein Überschwang ist seine Wunde.

Rembrandt überträgt zuzeiten, im Anfang einer gesellschaftlich gedachten Laufbahn, die weltliche Vorstellung auch auf das Selbstbildnis. Es gibt Selbstbildnisse, die ihn gesellschaftlich machen; eines und das andere grenzt an van Dyck. Aber es ist ihm unmöglich, diese Linie durchzuführen, ob ihm das dyckisch gestimmte Selbstbildnis auch einmal glückt. Das Zutrauen zu dieser Haltung bewährt sich nicht; es ist eine Möglichkeit des Talents, aber nicht eine Notwendigkeit des Genies — und das Genie in Rembrandt ist so viel stärker als das Talent in ihm, daß es das Talent verzehrt. Es kommen sabotierende Launen, die das Selbstbildnis zu Frans Hals hindrängen. In dem gesellschaftlich repräsentativsten Selbstbildnis aber, dem jedenfalls, das am repräsentativsten sein *möchte*, kompromittiert er sich zwiefach. Da sitzt er: mit einem Degen wie ein Herr; er hat die etwas katzenartige Puppe auf dem Schoß, die Saskia heißt. Er »tafelt«; er »liebt«; er tut, wie man in der Welt tut. Aber alles

geschieht in Anführungszeichen: citando. Rembrandt zitiert sich und zitiert Saskia; er zitiert die Pfauenpastete als das offizielle Attribut der kulinarischen Eitelkeit und das verwegene Stangenglas; er zitiert den Degen, das Wams, die Straußenfedern und den Humor. Dies wird man empfunden haben. Wo nicht, so wird man empfunden haben, daß hier einer, der gerne Leutnant oder Kapitän sein will, doch nur als Feldweibel oder Profoß erscheint. Die Puppe aber ist der Mannequin einer Dame; ein etwas ängstlicher Mannequin, der Bedenken hat, von dem rüstigen Liebhaber vor der patrizischen Sippe, vor der empfindlichen Öffentlichkeit ein wenig blamiert zu werden; es ist eine Spannung von Mésalliance in dem Verhältnis der Figuren. Dies wäre also der gesellschaftliche Rembrandt? Ein Jonkheer? Nein — ein burschikoser Bursche; ein Unteroffizier, der den Offizier spielt . . . Aber das feinere Holland durchschaut die Finte. Es wird übrigens, trotz allem Sinn für Jovialität, die Dame auf dem Schoß etwas gewagt finden, etwas mal à propos; denn es ist doch die bekannte Saskia van Uylenburgh, Tochter eines Rechtsgelehrten und Bürgermeisters, nicht ein beliebiges Meisje aus einem Bordell oder einer Schenke, mit dem man zur Erheiterung auch der guten calvinischen Gesellschaft einmal ventilatorisch so umgehen dürfte. Rubens hat derlei Vertraulichkeiten wenigstens mythologisch ein- und ausgekleidet. Um aber die Wahrheit ganz zu sagen: Rembrandt geht diesem Mißtrauen der Welt, der guten, akademischen, das er vorausfühlt, schon mit Trotz entgegen; es ist ein Auftrutzen in dem Bilde — und nun, halb Zugeständnis an die repräsentativen Gelüste der Welt, halb burschikose Opposition dawider, ist es vollends zwieschlächtig. Notwendig wird es, rein als Malerei und Zeichnung angesehen, darum auch kunsthaft, künstlich befangen; es wird mißlich, halb, ungeschickt. Es müßte sich für oder gegen Frans Hals entschieden haben; um Hals zu sein, ist es viel zu fest angebunden, viel zu wenig »gekonnt«.

Das Dresdener Bild, von dem die Rede ist, ward um 1634 gemalt; nicht lange nach der Vermählung. 1636 wird Rubens nach Holland kommen. Er wird den Rembrandt *nicht* besuchen. Er wird ihm ausweichen. Begreiflich. Zwar bewundert dieser junge, gesellschaftlich noch hoffende, dieser zwar schon gespaltene, aber noch naive Rembrandt den Rubens, und wir mögen uns wohl denken, daß Rubens, wieso Rubens ihm ein Ideal ist. Aber Rubens macht einen vorsichtigen Bogen: der Neunundfünfzigjährige, dem noch vier Jahre gegönnt sein werden, um den Dreißigjährigen, der noch ein Menschenalter vor sich hat; der Erfahrene um den Unerfahrenen; der Reservierte um den Tappischen; der Gesellschaftliche um den Solitär, der in den künstlich-kalten Versuchen einer gesellschaftlichen Haltung den feinfühligsten Nerven des Rubens schon kenntlich sein *muß*. Rubens handelt unliebenswürdig,

aber richtig; man meine doch nicht, daß dieser hochgesellschaftliche Mann gegenüber einem Rembrandt die Alternative hätte scheuen und einen Konvenienzbesuch machen müssen; man sähe den Rubens falsch, wenn man seine sublimen Gesellschaftlichkeit so platt dächte; gegenüber einem Rembrandt fällt ein Rubens in die unmittelbarste Wahrheit als in das einzige der Situation würdige Verhältnis, und diese Wahrheit ist — der Gegensatz; der völlige, polare, antipodische. Es ist der Sinn der Pole, sich nicht zu vereinigen. Selt-sam wohl: der eine wie der andere wird ein Alter von dreiundsechzig Jahren erreichen, und solches Schicksal könnte eine heimliche Parallelität der Kurven andeuten; aber auf dieser Erde spricht nicht das Verwandte, sondern der Gegensatz sich aus.

Dennoch macht dieser Rembrandt, ein Rembrandt zwischen offizieller Geltung und offiziellem Mißtrauen, eine Schule; die erstere überwiegt einstweilen. Neumann sagt: in den dreißiger Jahren sei Rembrandt »ein großer Atelierherr mit Großbetrieb ganz in der Art des Rubens«. Bode ist der nämlichen Meinung, allerdings mit nachdrücklichen Einschränkungen: der Großbetrieb gehöre wesentlich der Zeit von 1633 bis 1636 an, und Rembrandt habe wohl niemals von Schülern nach seinen Skizzen Gemälde herstellen lassen; vielmehr habe er höchstens seine ausgeführten Bilder kopieren lassen. Der Unterschied entscheidet. Der eigentliche Rubens, seine *manus propria* ist in der Menge der *Skizzen* am kenntlichsten; ja es gibt *keinen sicheren* Weg zu ihm als das Studium der *Skizzen*; die Skizze ist der Schlüssel des Rubens; sie ist Maßstab, gibt alle Kriterien.* Ganz anders Rembrandt. Die Zahl seiner Skizzen ist beschränkt; und wenn es niemandem einfallen wird, etwa der Skizze des Six oder der Skizze von der Samariterin zu bestreiten, daß sie das Wesentliche des Rembrandt enthalten, so wird man doch nicht behaupten können, das Wesentliche sei *bloß* oder *zumeist* in ihnen; viel mehr als bei Rubens lebt bei Rembrandt die *manus propria* auch, ja *zumal* im vollendeten Bilde. Das Louvre-bild der Helene Fourment (um nur dies eine der maßstäblichsten *Bilder* des Rubens zu nennen) ist im eigenhändigen Werk des Rubens ein seltenerer Typus als etwa der Saul des Mauritshuis im eigenhändigen Werk des Rembrandt; Skizzen von der gloriosen Eigenhändigkeit der Münchener Entwürfe zum Pariser Medicizyklus des Rubens (jenem Zyklus, der ein glänzendes Werk der Manufaktur, der erzogenen und angeleiteten Werkstatt ist) nehmen im Werk des Rubens einen viel breiteren und auch wesentlicheren Platz ein, als im Werk des Rembrandt der »Six« der Sammlung Bonnat, in dem die Skizzen-

* Dieser Gesichtspunkt ist das Motiv eines Atlanten, den ich nächstens (im Verlag R. Piper zu München) innerhalb meiner Serie »Das Bild« veröffentlichen werde. Dort ist die Stelle, das hier nur Anzudeutende systematisch auszuführen.

kunst und überhaupt die Kunst des Rembrandt eine ihrer steilsten, schärfsten und zugleich geheimnisvollsten Höhen erreicht. Der Unterschied geht weiter. Rubens ist nicht darauf bedacht, die eigene Hand von den Händen der Manufaktur genau zu scheiden; seinem Wesen entspricht es, den Beschauer zu verwirren, ihn glauben zu lassen, dies alles sei »Rubens« — und es ist, dank der Straffheit seiner Führung, ja auch »Rubens«, denn das magistral gelenkte Kollektive, das »Katholisch«-Sammelnde seines Stils gehört freilich ebenso zu seinem *Wesen*, wie das »Protestantisch«-Isolierte zum Wesen des Rembrandt; das kosmopolitisch und gesellschaftlich und katholisch Extensive des Rubens in der Fläche, die viele Hände *fordert*, gehört ebenso zum Gesetz der persönlichen Produktivität des Rubens, wie das national und ungesellschaftlich, einsiedlerisch und protestantisch Intensive in der Raumtiefe, ja in der Kellertiefe, in der Höhlentiefe, das nur eine Hand *erträgt*, zum faustischen Logos der Produktivität des Rembrandt gehört. Man hat an Rubens wahrlich nichts zu *tadeln*: er ist eine andere Welt als Rembrandt; zu ihm gehört die Menge, und ihre Hände wachsen ihm an; er ist ein hundertarmiger Gott der Höhen, wo man den Rembrandt fast als einen einarmigen Gott in der Erde denken könnte. Zu Rembrandt gehört es, daß er Schülerbild und eigene Hand unterscheidet. Auf der Münchener Kopie des »Opfers Abrahams« zu Petersburg ist deutlich aufgeschrieben: »Rembrandt verändert en overgeschildert 1636« — von Rembrandt verändert und übermalt. In dem Inventar von 1656 bestätigt er an etlichen Gemälden, namentlich an Stilleben ausdrücklich seine Mitarbeit durch das Wort »geretuckeert«; es ist dasselbe Wort, das, auch auf Radierungen angebracht, in der Abkürzung »geretuck« . . . als »Venetiis«, späterhin (bei Koloff) als »Renetus« (das ist: van Rijn) mißlesen wurde. In dem berufenen Inventar sind Arbeiten aus dem Umkreis des Meisters dergestalt notiert: »Ein still liegend Leben, von Rembrandt *retouchiert*. Eine Vanitas, von Rembrandt *retouchiert* . . . Ein Bildchen eines Samariters, von Rembrandt *retouchiert* . . . Ein Totenkopf, von Rembrandt *übermalt*. Eine Mondscheinlandschaft, von Rembrandt *übermalt* . . .« (Von jener Vanitas werden mehrere *retouchierte* Varianten ins Inventar gesetzt. Von dem Titel »Mondscheinlandschaft« ward man vorhin versucht, eher als an einen Schüler an Elsheimer zu denken; Rembrandt, eigenmächtig wie er ist, trägt auch nicht Bedenken, die schönste Platte des Seghers umzuarbeiten.) Es ist wohl wahr, daß die Unterscheidung nicht immer durchgeführt erschien und erscheint. Jan Veth nimmt beispielsweise bei der Radierung der Abnahme Christi vom Kreuz aus dem Jahre 1633 Mitarbeit von Gehilfen an, die nicht eingestanden wäre. Andere bestreiten das mit Rembrandts Namen gezeichnete Blatt völlig; so ginge es nur auf eine Vorlage von ihm zurück. Dies uneingestandene Verhältnis würde in Radie-

rungen dann und wann sich wiederholen. Außerdem geschieht, daß Rembrandt mit dem Pinsel genaue Vorlagen für die Radierung grau in grau malt und nach diesen Vorlagen radieren läßt. Es fehlt demnach gewiß nicht *gänzlich* an einer Verschmelzung der Leistungen, und offenbar wird sie nicht *immer* ausgedrückt. Aber zum mindesten ist im Verhältnis des Rembrandt zu seiner Werkstatt nicht der grundsätzliche Bann behauptet, der das Verhältnis des Rubens zu seiner Schule bezeichnet; bestünde je ein ähnlicher Bann im Verhältnis Rembrandts zu seinen Gehilfen, so wäre er mit Eingeständnissen von grundsätzlicher Bedeutung gebrochen. Endlich ist es überhaupt nicht der pädagogische Stil des Rembrandt, die Person der Schüler zu mediatisieren, wie es allerdings das offenkundige pädagogische Prinzip des Rubens ist. Seine, des Rubens Natur, eine Natur freilich selbst von gleichsam kollektivem Umfang, eine Natur, die im Individuum gleichsam von Anfang an eine Pluralität von Kräften anlegt, unterjocht die Individuen; die Herrschaft des Rubens ist die eines absoluten Dynasten aus dem Barock; seine Schüler würden den Locken einer Allongeperücke verglichen werden können, wenn Rubens eine Perücke trüge; sie sind Attribute, nicht Substantiva. Ohne zu leugnen, daß Rembrandt im einzelnen einen pädagogischen Willen durchsetzt, der den Schüler genau auf die Haltung des Lehrers vereidigt, vollends ohne zu leugnen, daß sich ausgezeichnete Schüler wie Aertje de Gelder, Salomon Koninck sehr tief auf seine persönliche Weise einlassen werden, von deren natürlicher Kraft sie überwachsen und durchwachsen sind, darf man im ganzen doch wahrhaben wollen, daß Rembrandt die Individualität der Schüler bestehen läßt — ein Unbefangener mitten zwischen Unbefangenen. Dies entspricht seiner Natur: ist Rubens ein geborener Plural, so ist Rembrandt ein geborener Singular; und wenn wir finden, der Begriff »Singular« decke ihn nicht, so wird uns bei Rembrandt doch nie der Begriff des Plurals, des Kollektiven, sondern nur der Begriff des Anonymen, Überpersönlichen, des »objektiven Geistes«, kurz: des Metaphysischen weiterführen. Sollte es nötig sein, den himmelweiten Unterschied zwischen dem Pluralsystem des Rubens, das ihm, dem einzelnen, hundert Stimmen gibt, und dem metaphysischen Status quo ante und quo post des Rembrandt noch eigens darzutun?

Zur Vorstellung von der Manufaktur des Rubens würde am vollkommensten die Vorstellung von Gehilfen stimmen, die im Stil des barocken Merkantilismus fest besoldet sind, sobald sie ausgelernt und ihr Lehrgeld gegeben haben. Die Vorstellung von einer großen ökonomischen Regie will zum Bild des Rembrandt nicht passen; auch nicht die Vorstellung von einer überlegenen Betriebstechnik — Vorstellung, die sich bei dem Namen Rubens von selbst einstellt. Man kann die Schüler Rembrandts kaum unter einem System rationeller

Arbeitsteilung denken, und das *organisierte* Pathos der Rubens-Schüler ist schwerlich ihre Haltung. Die Werkstatt des Rembrandt scheint einer Improvisation nicht unähnlich, wenn anders wir die Überlieferung vom »Packhaus« an der im Außenbezirk gelegenen Amsterdamer Blumengracht wirklich annehmen und auf die Schule deuten dürfen. Rembrandt selbst scheint mit der eigenen Person nie mehr als einen stubenartigen Arbeitsraum in Anspruch genommen zu haben. Hofstede sieht Rembrandt nicht in einem großfenstrigen, nach Norden gerichteten Atelier, sondern in einem einfachen Raum mit gewöhnlichen Fenstern, die durch Läden je nach Bedarf oben oder unten geschlossen werden können; er sieht den Rembrandt nahe der Lichtquelle sitzen, das Modell an den vom stärksten Licht getroffenen Platz weisen, das Halbdunkel um die belichtete Person nicht minder lieben, doch grundsätzlich bei direktem Sonnenlicht malen. Dies ist gewiß die Haltung der Jugend; aber selbst die üppige Zeit der Mitte (an der Anthoniesbreestraat) scheint die Gepflogenheiten nicht ins Umständlichere und nach unseren Begriffen technisch Zweckmäßigere erweitert zu haben. Die Haltung des Malers im Raum hat einen grundsätzlich privaten, ja intimen Stil. Die Schule — so möchte man denken — wird dieses privaten Wesens nicht beraubt gewesen sein. Für den Begriff der »Regie«, der so spezifisch zu Rubens paßt, zu seiner persönlichen, zu seiner pädagogischen, zu seiner kaufmännischen Haltung, ist im Umkreis wie im Zentrum des Rembrandt kaum Platz. Man weiß: er hat Arbeiten seiner Schüler verhandelt. Wie lächerlich sind die überlieferten Summen; wie wenig würden sie den Begriff der Regie, den man weder im Persönlichen noch im Pädagogischen noch im Räumlichen bei Rembrandt recht unterbringen kann, in der Beziehung auf ein System des Vertriebs rechtfertigen! Dies hindert nicht, daß Rembrandt in den dreißiger Jahren hohe Preise und gute Lehrgelder hat. Es hindert nicht, daß Rembrandt in dieser Zeit — die immer die Zeit mit Saskia, der Patrizierin, ist — sich den freilich fatalsten Titel beilegt, den innerlich falschsten, den unstimmigsten, den er sich geben kann: den Titel »Kaufmann«.

Nun wohl: es ist die Zeit des Rembrandt, der »das Glück« sucht und es also verlieren wird; bald wird er »die widrige Fortuna« zu radieren haben. Es ist die Zeit des Rembrandt, der »ex superabundanti« lebt; der für Saskia Diamanten und Birnenperlen erarbeitet, um sie zu erfreuen und aufprotzend der Sippe zu imponieren; es ist der Rembrandt des Hauses an der Breestraat. Dieser ist es, der seinen Titel »Schilder«, das ist: Maler durch den bürgerlichen Titel eines Kaufmanns eskamotiert. Es ist der Rembrandt der gesellschaftlichen Möglichkeiten; ein Rembrandt der Oranier, den der feine Huygens durch Bestellungen nicht nur künstlerisch anerkennt, sondern auch gesell-

schaftlich auszeichnet; ein Rembrandt, von dem der feudalste der feudalen Monarchen, Karl der Erste Stuart, der Antipode aller bürgerlichen Demokratie, auf 1640 hin Bilder kauft. Man kennt die dynastischen Beziehungen des Rubens. Auch Rembrandt scheint ihrer fähig. Soll man sich darüber wundern, wenn er sich zuzeiten auch auf dieser Seite eine Kurve nach dem Vorbild der des Rubens denkt? Ist es schon Fabel, daß Rembrandt (was Baldinucci will) 1670 beim König von Schweden gestorben sei, so mögen hinter der Fabel doch verborgene Tatsachen liegen; und es scheint Tatsache, daß der kurpfälzische Hof zu Heidelberg sich für Rembrandt interessiert, ja daß in der Gestalt eines toskanischen Erbprinzen das Interesse der Mediceer bis zu ihm dringt. So kann die Chance eines von dynastisch-barocken Demonstrationen hinaufgetragenen Rembrandt nicht gänzlich jenseits seines Horoskops gelegen haben, und in Wahrheit mag man sich zuweilen einen ins Pathos des dynastischen Barocks eingespannten Rembrandt lieber, leichter vorstellen als einen Rembrandt, dessen Flügelpferd am Wagen des allzubürgerlichen Mäcenatentums ziehen muß. Zwar wäre er nirgends ertragen worden, denn er hat *keine* gesellschaftliche Funktion zu erfüllen, auch keine dynastische oder klerikale nach der Art des Rubens; aber vielleicht wäre sein Zusammenbruch in einem etwas großartigeren Licht gestanden.

Sein Zusammenbruch. Er beginnt mit dem Mißerfolg der »Nachtwache« — beginnt, wie es der Größe der Tragödie des Rembrandt ziemt, im primären Bereich der Kunst. Er endet mit dem wirtschaftlichen Fallissement von 1656, das sich bis 1659, bis 1660, wenn nicht bis 1665 hinziehen wird, ja das niemals mehr wird überwunden werden.

Die Urkunden zeichnen mit harten und wüsten Strichen die Geschichte des Verfalls. Die menschlichen Züge in dieser Zeichnung stammen von Rembrandt selbst. Für ihn ist eine Loyalität selbstverständlich, die mit jenem »geretuckeert« den immerhin noch minderen Marktwert der Schülerarbeiten vom immerhin noch höheren der rembrandtischen Originale scheidet; er ist der Letzte, sich dieser Loyalität zu entziehen. Die Überschreibung des Hauses auf das Muttererbe des Titus, an sich schon deshalb unkorrekt, weil das Haus kaum aus dem Vermögen der Saskia bezahlt ist (soweit es nämlich überhaupt bezahlt ist), kann nun und nimmer als Spekulation des Rembrandt gelten, sondern ist ein rechtsmoralisch sehr zweifelhafter Trick der Sippe Saskias. Carl Neumann hat deutlich gemacht, daß Rembrandt den Eingang jenes Bankerotts mit einer sehr loyalen Initiative selbst betreibt. Es ist ihm nichts vorzuwerfen, als das, was das bürgerliche Hauptbuch der produktiven und konsumtiven Unbefangenheit der künstlerischen Natur immer vorwarf und immer vorwerfen wird: Rembrandt ist ein Mann, der nicht ordentlich, ja so

gut wie gar nicht *Buch führt!* Verhaeren spricht es aus, und wir haben alle Ursache, dem Dichter zu glauben. Einnahmen aus dem Verkauf von Arbeiten einiger Schüler sind auf ein Blatt geschrieben, das eine Zeichnung Rembrandts trägt. Welche Gebarung! Den Bürgern sträuben sich die wohlgestrahlten Haare. Es fehlt etwa, daß Zeichnung und Notizen so, wie jene Zeichnung mit der Ehebrecherin, auf die unbedruckte Rückseite einer honetten Todesanzeige hingeworfen wären.

Vielleicht mangelt dem Rembrandt nicht eine naive und großzügige ökonomische Kombinationsgabe, die raffinierter wäre als das Raffinierte, wenn — ja wenn sie den *Erfolg* hätte, den sie, allgemein genommen, sehr wohl haben könnte: ich gedenke jener Tradition des Baldinucci, die behauptet, Rembrandt habe, um seine Preise emporzutreiben, seine Radierungen »aus ganz Europa« wieder zusammengekauft. Vielen ist solche Spekulation gelungen; sie gehört längst zu den alltäglichen Praktiken des Handels; das Monopol ist tausendmal eine Bürgschaft für willkürlichen Gewinn gewesen. Weshalb muß Rembrandts Spekulation (ist sie historisch) falsch sein? Rembrandt weiß: seine Graphik macht Sensation; der romantische Liberalismus dieser Radierung, die Kühnheit ihrer Improvisation wird ertragen, ja begehrt; in der Graphik, in der Heimlichkeit, Augenblicklichkeit der Graphik ist Sensation, was in der Malerei verworfen wird; und zudem gibt Rembrandts Radierung auch kompensierende Beispiele einer methodischen Feinarbeit, die selbst den konservativen Liebhaber des alten regulierten Kupferstichs versöhnen. Die Spekulation schlägt dennoch fehl. Alle *sachlichen* Faktoren stimmen — aber der *persönliche* Faktor stimmt nicht: die Spekulation gehört nicht zur Farbe des Rembrandt, nicht zu seinem Diagramm; metaphysische Verknüpfungen des Namens verhindern einen Erfolg, der rein mechanisch sicher wäre . . . Nichts hindert den Zusammenbruch, da er ein *Fatum* ist. Die Wirtschaft des Rembrandt stürzt mit derselben hintergründigen und, daß ich das Wort gebrauche, metamechanischen Fatalität zusammen, mit der Ödipus seine Augen blendet. Der Zusammenbruch des rembrandtischen Hauses geschieht in der schwarzen und blutroten Luft einer antiken Schicksalstragödie. Er, Rembrandt, wisse nichts von den Griechen? Kein Sophokles kann die Tragödie des Hauses an der Judenstraße antiker schreiben, als sie sich zu Amsterdam im Jahre 1656, 1657, 1658 in drei großen Akten selber schreibt.

Wir reden von tragischer Größe; aber sie betrifft nur den Helden, der ein Protagonist im Hintergrunde ist; sie betrifft, beim Zeus, nicht den Chor; sie betrifft viel eher als den Chor den Gegenstand — solange er noch in Rembrandts Licht und Schatten, nicht mitten im Auktionsgeschrei des Chores steht. Perlen, Diamanten, Gulden bleiben, solange sie von den Händen des

Rembrandt noch warm sind, würdige Dinge eines Trauerspiels; die tote Saskia auch macht das Bleiche und Trübe ungetragener Juwelen noch edel; Zahlen sind im gequälten Hirn des Rembrandt so gut wie geschlagene Armeen im nachsinnenden Haupt eines verwundeten Feldherrn. Aber wie alles sich in die Finger der lauernden Bürger hinüberspielt, so wird es ekelhaft, und einzig bleibt die Gemeinheit des Geldes. Dem ersten kann man es zwar nicht verdenken, daß er das Seine sucht: der frühere Herr des Hauses, Thysz, hat etliche Geduld geübt, und wenn wir uns nicht irren, so sieht sie *menschlicher* Geduld ähnlich; bis zum Jahre 1653 hat er noch nicht die Hälfte der Hausschuld eingezogen. Aber die nächsten Gläubiger, Witsen, Heersbecq — sie machen schon das bare Vorspiel barer Spekulation; wo nicht auf den berechenbarsten aller Bankerotte, so auf die »Substanz«, die der Name Rembrandt immer noch bedeutet. Sie leihen ihre achttausendvierhundert Gulden auf ein Jahr. Rembrandt haftet. Er haftet in einem Monat, in dem seine Bilder billig sind; sie sind billig, weil seine Kurve sich einstweilen senkt und weil in Holland eine allgemeine Baisse schlimm regiert — die Baisse jener frühen fünfziger Jahre, in denen viele Hunderte von Häusern zu Amsterdam leer stehen, das Geld knapp und teuer ist, der Zinsfuß beträchtlich, der Gang der Geschäfte lahm; Krieg ist mit England. Was läßt sich Besseres tun als Geld auf gute Realitäten geben? Auf die gute Eventualität von Juwelen — von Kunstwerken gar, die ihre Baisse überleben werden? Rembrandt auf seiner Schattenseite kann sich mit dem Geliehenen von der Hausschuld nicht vollends freimachen; es bleibt ein Rest, für den er dem Bürger Thysz eine Hypothek von fast zwölfhundert Gulden geben muß. Die Summen vergehen — man weiß nicht wie; der Haushalt kostet; Geschwister sind zu unterstützen; es mögen Verpflichtungen laufen, die wir nicht wissen. Darlehen schließt sich an Darlehen. Six, der Freund, ist um etwa tausend Gulden angegangen; Daniel Francen, Chirurg, Anverwandter des Apothekers und Sammlers Abraham Francen, eines Verhehrers der Kunst des Rembrandt, auch Freundes seiner Person, Vormunds der Cornelia, leiht mehr als dreieinhalbtausend Gulden. Die Hausschuld ist in der Hauptsache gedeckt; aber nun bleiben die Schulden zu decken, mit denen die Schuld gedeckt ist und eine immer wirrere Wirtschaft bestritten wird. Ein neuer Hauskauf, unter dem Anschein eines günstigen Geschäfts nur eine neue Falle, belastet den Verschuldeten mit viertausend neuen Gulden. Die zwei Versteigerungen der Habe Rembrandts machen keine reine Situation. Es bleiben Schulden. Neue Schulden werden aufgenommen . . . Es ist kein Absehen mehr. Six, der es, nervös, nicht liebt, sich zumal im üblen Vereine als Rembrandts Gläubiger zu fühlen, hat seinen Anspruch an einen Dritten abgetreten. Was hier aus Schwäche geschah, anderwärts geschieht es alsbald

aus Berechnung. Rembrandts Konkurs, das ganze Unwesen, das ihm folgt, wird die Beute dunkler Finanzmänner: dem Heersbecq, den Brüdern Cattenburgh (die das zweite Haus an ihn verkauft haben) schließen sich die Bürger Harmen Becker und Maerten Kretzer an. Man beginnt, den Rembrandt hin und her zu schieben. Man *drängt* dem Falliten neue Kapitalien auf; die Bedingungen werden härter und härter; was bleibt ihm übrig, als anzunehmen, was das Nächste deckt. . . Ein Notar der Gegner Rembrandts trägt den wie zur Tagesordnung erfundenen Namen Torquinius. Die Antike der Tragödie rundet sich in einer grausamen Travestie.

Die Rolle in der Gesellschaft ist ausgespielt: so gründlich, als der verwegenste Ehrgeiz nie hätte fürchten können. Es bleibt ein gesellschaftlich verlorener, moralisch geschundener Mann. Nicht durchaus ein Eingänger; aber ein Mann mit abseitigem Umgang. Seine Freunde sind Juden wie der Rabbiner Manasse ben Israel, der Arzt Ephraim Bonus; seine Freunde sind einige getreue Schüler, unter denen man besonders den Eeckhout nennt; seine Freunde sind Titus, der Sohn von Saskia, und Hendrickje — Schaffnerin, Geliebte, Modell. Ein proletarischer Rembrandt bewegt sich langsam am Rand der Stadt. Fromentin nennt ihn einen Mann des tiers état. Er ist es *gewesen*; denn nun ist er unter die Anfänge seiner gesellschaftlichen Geltung weit hinabgeworfen; nun ist er eher »vierter Stand«. Das Haus, das ihm als Haus des Titus und der Hendrickje an der Rozengracht eine neue Heimat gibt, weit draußen, nicht weit übrigens von jener Blumengracht, an der ein gesellschaftlich steigender Rembrandt einmal eine große Schule soll gehalten haben, hört auch das Knarren einer Mühle, sieht auch den gleichmäßig-abenteuerlichen Schwung ihrer Flügel; aber sie gehört nicht ihm und nicht den Seinen. Die Mutter des Vaters hat eine Mühle gehabt. Der Vater und die Mutter haben eine Mühle gehabt. Rembrandt hat nichts als seine Staffelei, seine Palette, seine Pinsel, sein Malblatt und die anspruchslosen Kleider an seinem Leibe. Was in dem neuen Hause sonst noch Eigentum ist oder wird, gehört den beiden, die ihn nun freilich getreu versorgen: dem Titus, der Hendrickje. Ihm bleibt die teilnehmende Nutznießung. Wie ist sie ihm gegönnt! Wie tut die Liebe um ihn, Liebe im engsten Bezirk, alles nur dafür, daß er zum mindestens *nutznieße*, was ihm nicht *gehören* kann, da es den Gläubigern verfallen würde! Dennoch ist es an dem, daß dieser Mann, der einmal auffliegen wollte wie Rubens, wie van Dyck, nunmehr den Begriff des Proletarischen in einem idealen Sinne erfüllt, der keiner physischen Buchstäblichkeit bedarf, um empfunden zu werden und also zu *sein* — gleich einer Tatsache. Seine Welt ist nun die unbenannte Menge; er geht, mit schwerem Fuß, wie mit der Ungeschicklichkeit eines Verbundenen in ihr umher — Stunden, Tage. Kneipen machen seine

Bekanntschaft, die keine mehr ist; die Gassen der Huren kennen seinen trägen alten Hut, seinen langsamen Schritt, sein langsam beobachtendes Auge. Auf Tage sitzt er wieder zu Hause. Seine Luft ist nicht die eines Mannes, der sich pflegt. Er hat dies Leben abgeschlossen. Er liest das Alte Testament, liest auch das Neue. Zuweilen kommt Besuch: ein jüdischer Besuch, oder Claes Berchem, der Sammler, oder Copenol, der Schreibmeister; vielleicht auch Jan Six, der feine Freund aus besseren Zeiten . . .

Aus besseren Zeiten? Aber es ist keine Frage, daß jene »besseren Zeiten« getragen haben und daß die schlechteren Zeiten die besseren Zeiten geworden sind.

Die Holländer haben eine Revolution *gehabt*. Auch sie hatten das Erlebnis einer Verwandlung: im Politischen, im Religiösen; wenigstens im *Vorhof* der Verwandlungen sind sie einmal gestanden — denn das Arkanum der eigentlichen Verwandlungen, die das Wesen betreffen, nicht nur die bürgerliche Gestalt, bleibt dem Rembrandt vorbehalten, und von den in neue Bürger verwandelten Bürgern wird es gründlich mißverstanden und mißbilligt werden; und selbst die bürgerliche Metamorphose ist *gewesen* . . . Der Dichter Verhaeren, der als Dichter notwendig Wesentlicheres über Kunst aussagt wie alle Wissenschaft, nennt ihnen den Namen, den sie verdienen und der über ihr Verhältnis zu Rembrandt Aufschluß gibt: sie heißen bei ihm »diese rasch beruhigten Neuerer«. Achten wir die Leidenschaft der langsamen Männer von der Utrechter Union nicht gering! Ihr Haß gegen die Spanier und Spanischgesinnten ist durch eine zwar lange Leitung mit der ewigen Revolte des Rembrandt verbunden; wenn jene erste Generation des Aufstands gegen Spanien die jungen Eleganten von der spanischen Partei rauh verhöhnt und kräftig verabscheut, die Aristokraten der katholischen Feudalzeit, die Junker mit den feinen Kleidern, so ist diese Übereinstimmung der revoltierten Niederländer mit sich selbst auf irgendeine Art das Nämliche wie das Unvermögen Rembrandts, eine Epigone des van Dyck zu sein und um 1641 noch da fortzufahren, wo van Dyck in einem frühen Tode aufhört, der zu seiner Grazie gehört. Allein der erste Zustand der niederländischen Empörung geht vorüber; dem heroischen Charakter des ersten Aufstands folgt der taktische mit Waffenstillstand; der absolute Kaufmann kommt zum Vorschein, sobald die Voraussetzungen leidlich gesichert sind; der spanisch Gesinnte ist geschlagen — aber durch den Bürger, der ihm in der calvinischen und republikanischen Variante an Konvenienz und innerer Trägheit, an Dürftigkeit der Phantasie, an Schwäche des Mutes zur Verwandlung gleichkommt. Vielleicht ist Rembrandt die posthume Ideologie eines Rhapsoden über der Belagerung von Leiden und ihren Helden, Heldinnen. Aber ein Menschenalter später, gar zwei

Menschenalter später wird aller Heroismus, alles Absurde, Abenteuerliche, Ausschweifende sich in einem braunen Moorbeet geordnet haben, aus dem die regulierte Leidenschaftlichkeit der blühenden Tulpen nicht aufbricht, sondern aufsteht. Eine Ordnung von wächsernen Kerzen steht in silbernen Haltern auf der nüchternen Mensa. Wohl ist es Feuer — auch dies; aber Feuer am Docht, am zähen Wachs. Don Quijote hat aufgehört, sich den Sancho Pansa zu halten; Sancho Pansa hält sich den Don Quijote. Die Tulpen — welcher Kompromiß des Ausschweifenden mit dem Ordentlichen! Im Januar, im Februar kann man sich die Ausschweifung in einem Zwiebelglase am Fenster halten; später, wenn die Tulpen im Freien gedeihen, werden sie auf kerzengeraden Stielen in wohlgepflegter Erde stehen — eine Bürgergarde von Blumen. Sie gleichen gestärkten Krausen. Auch Köpfe glühen; Köpfe leuchten weiß und gelb und rot; aber sie sind nicht transparent, sondern opak wie das holländische Gesicht; sie scheinen eine angemalte Kunstform zu sein, und wenn in ihnen jeden noch die ausbrechende Wildheit der Natur enthalten ist, so bleibt durch kurze und gerade Stiele dafür gesorgt, daß sie die Ebene der gemeinsamen Erde nicht verlassen werden . . . Die Tulpen. Sie sind die Allegorie der holländischen Leidenschaft; in ihnen ist die Leidenschaft der Holländer zur Allegorie geworden. Ließe man die exzessiven Triebe der Tulpen los, nähme man ihnen das Glas, den Boden — ja dann entstünde wohl ein farbiges und bewegtes Unglück wie van Gogh, der das farbiges Pathos der Tulpen, die krause Geste der Hyazinthen emanzipieren und den Proletaren hinwerfen wird. Aber davon sind wir entfernt. Inzwischen ereignet sich vielmehr die Entdeckung, daß man mit dem milden, angestielten Wahnsinn, der die Tulpen umschwärmt wie ein Volk Bienen, daß man mit diesem einzigen maniakalischen Gelüste des Landes, mit dieser einzigen Unart, diesem einzigen Laster, das aber keines ist — daß man damit auch spekulieren kann. Die Tulpe wird börsenfähig wie die Diamanten und die dicken Gulden und die Briefe der Handelskompagnien. Man zahlt Amateurpreise; man fordert sie . . . Es ist die finanzpolitisch organisierte Ausschweifung eines Landes von Schützenvereinen. Die Tulpen sind Doelenstücke. Die Tulpen sind die Schlüssel zum Kabinett der bürgerlichen Metamorphose.

Sie sind reizend; sie sind wunderbar; sie sind der legitimste Gegenstand einer Verrücktheit. Der legitimste freilich — und einer Verrücktheit, die im Grunde rationalistisch ist. Die Tulpe ist die Manie des bürgerlichen Rationalismus. Sie ist das Gegenteil der Orchidee.

Was ist nun Rembrandt in dieser Welt? Ein Mann in einem Tulpenfeld mit Sandwegen — der die Tulpe liebt und von der Orchidee fasziniert sein würde; von der Orchidee, die zwar das Gegenteil seiner plebejischen Substanz,



Magdalena van Loo, die Gattin des Titus van Rijn

aber dennoch das Gift seiner Metamorphosen wäre . . . Tulpen: sie begrenzen das Schwärmen, das sie hervorrufen. Ein Maler des Unbegrenzten liebt sie und denkt an eine Dimension, die ihnen fehlt: sie sind Körper mit drei Dimensionen, gänzlich lokal bestimmt, Blumen von unbeschreiblicher Bestimmtheit im Örtlichen; sie sind lokalfarbig; aber sie sind nicht außerhalb ihrer selbst in unfäßlichen Räumen und sie sind nicht »malerisch«, sondern illuminiert, mit buntem Lack gefärbt wie holländische Türen . . . Rembrandt sagt von sich selbst: ich bin kein Färber, sondern ein Maler; und sein Raum ist grenzenlos, absurd, ideell, unerfindlich — existiert nur, indem er *nicht* existiert.

Die Nicolaes Eliaszoom, Verhelst, Thomas de Keyzer, Moreelse malen bürgerliche Bildnisse, die Tulpen (sehr oft schlechte Tulpen) sind. Sie malen, wie jener Chronist des Rembrandt gesagt haben würde, »Kartenblätter« (was dasselbe besagen will, denn hier ist *ein* Stil). Rembrandt strebt den Vorbildern nach. Er strebt auch über sie hinaus. Aber es zeigt sich: jenseits geht die Linie des bürgerlichen Bildnisses nicht stielgerade weiter; sie biegt um, bricht ab — und die Kunst fährt auf Flügeln grenzenlos im Ungewissen.

Verhaeren, der Dichter, geht mit dem leichtgebeugten Rücken und der rührenden Kurzsichtigkeit seiner gläubigen Augen durch die imaginäre Galerie der bürgerlichen Bildnisse Rembrandts. Imaginär ist nur die Galerie; die Bildnisse sind es nicht; sie sind ganz non-imaginär . . . »Der Anblick ist der einer satten Wohlhabenheit. Frauen mit gestärkten Halskrausen schauen stundenlang hinter den Fensterscheiben die Fassaden gegenüber an, die ganz und gar so sind wie ihre eigenen . . .« Wie milde sagt der leidenschaftliche und gütige Dichter die Wahrheit; menschlich entschuldigt er das beinahe nicht mehr Menschliche — ein Menschliches, das nur noch durch diese einzige Verwandlung geht: durch die Verwandlung, die Menschliches im Nur-noch-Bürgerlichen gerinnen macht wie Säure die süße fließende Milch in stockigen Käse. Die Galerie ist fürchterlich. Langeweile, Bosheit, Unbedeutendheit re-präsentiert sich in Staatskleidern aus schwarzer Seide. Knappe, mißgünstige, blasse, ja scheele Theologie, fahle Rechtsgelahrtheit setzt sich in eine Unsterblichkeit, die keine ist, da sie nie gelebt hat. Nur zwischen hinein lächelt Behagen, Jovialität, kreisrunde Gutmütigkeit; die Mehrheit dieser Bürger ist eine beklemmende Öde. Die Konvenienz plättet das Ganze; doch dankbar, erquickt sieht man unter dem Aichmaß der Konvention das Menschliche und Besondere sich leise, freundlich regen: etwa in den 1634 gemalten Bildnissen des Mennonitenpredigers Hans Alenson und seiner Gattin mit dem breiten Hut.

Ist es ein Wunder, wenn die Kunst des Rembrandt in dem Pferch der konventionellen Bildnisaufgaben zu ebener Erde bleibt? Es handelt sich darum, den Durchschnitt der Bildnisse weder schlechter noch besser zu machen, als

er ist. Man hat sich, je mehr man mit diesem bürgerlichen Wesen identisch war, alle Mühe gegeben, das Rühmense einer Kunst hervorzuheben, die sich, die Hand am Herzen, diese Bildnisse mehr abgerungen, abgenötigt als gegönnt hat. Die Hausfrau, die dem studierenden Schiffsbaumeister hurtig einen Brief bringt — die Hand an der Tür, um den Eheherrn doch ja nicht mehr als nötig zu stören: ein verbindlicher und banaler Einfall für ein bürgerliches Doppelbildnis im Geschmack des Genre wird als eine außerordentliche Bildidee ausgerufen. Nein: mit diesen Maßen ist nicht *Rembrandt* zu messen, sondern zum Exempel Verhelst; dies Maß von Superiorität versteht sich als Rembrandts Mindestes. Seine Mitte, seine Höhe ist jenseits dieser Erfindungen, die »dem Leben abgelautet« sind. Es geht wahrlich nicht darum, die *Qualitäten* dieser Bildnisse, auch der im motivischen Sinne mittelmäßigsten, fortzustreiten. Noch einmal und laut: wo Rembrandt malt, *da versteht die Qualität sich als das Wenigste*. Aber eben: als das Wenigste. Denn Rembrandt, ille ipsissimus, ist nicht eine Sache der Qualität, sondern eine Sache der *Phantasie*, der *Dichtung*, der *Metaphysik*; und keinem, der vom Wesen des Dichterischen eine Ahnung hat, wird es beikommen, das Dichterische, das Metaphysische nach »Qualitäten« zu messen. Die Qualität ist die gemäßigte Zone des Experten, des Kritikers, des Publikums. Der metaphysische Rembrandt, der oberhalb der Qualitäten ausfährt, dort nämlich, wo mit dem Begriff der Qualität gar nichts mehr auszurichten ist, weil er zu klein, zu technisch, zu bürgerlich, zu sehr bloß ästhetisch ist — der metaphysische Rembrandt ist eine Sache des *Herzens*; und das Herz, das dies Erlebnis wagt, lebt nicht weiter, ohne sympathetisch ein Abbild jenes Sprungs zu empfangen, der — des mögen wir über aller »Wissenschaft« gewiß sein — das Herz des Rembrandt im moralischen und physischen Sinne zerrissen hat. Den wesentlichen Rembrandt erleben heißt ein Stigma empfangen. Die Bildnisse stigmatisieren keinen. Die Bildnisse sind nicht mit zerrissenem Herzen gemalt, sondern allenfalls mit leicht beklommenem Herzen — mit einem Herzen, das Unbehagen spürt, da es sich nicht beteiligen darf; das bürgerliche Bildnis kann mindestens und gerade bei Rembrandt nicht eine Sache des Herzens sein — am allerwenigsten des blutenden Herzens. Daher gefällt es denen, die der Kunst nicht vom Herzen her, sondern von der qualitativen Kritik, von der Expertise her begegnen. Aber der hohe Rembrandt, der Rembrandt, der die gesellschaftliche Vorstellung von sich zu überwinden begann und endlich vollends überwindet — dieser Rembrandt malt aus einem zerstörten Herzen, und der Schatten dieses zerstörten Herzens oder ein Widerglanz davon macht die Schönheit seiner entscheidenden Werke, die zuweilen gar den verständigen Kenner erschrecken.

Rembrandt (so muß uns scheinen) macht sich über sein Verhältnis zum bürgerlichen Bildnis sehr bald keine Illusion mehr. Er betreibt das Bildnismalen namentlich im Anfang beinahe gewerblich. Daß er von 1632 bis 1634 mehr als fünfzig Bildnisse malt, ist schon gesagt. Allmählich mildert sich der Umtrieb. In dem gesellschaftlichen Jahrzehnt von 1630 bis 1641 malt er hundert; derart also, daß die jährliche Zahl gegen das Ende der Epoche offenbar abnimmt. (Übrigens sind mit den hundert nur die erhaltenen bezeichnet.) Das Bildnis wird im Durchschnitt mit zweihundert bis dreihundert Gulden honoriert; im einzelnen Fall werden aber selbst fünfhundert Gulden aufgewendet, solange Rembrandt eine Mode bedeutet.

Aus der Epoche von der »Nachtwache« bis zum Ende, aus mehr als zwanzig Jahren, sind nur mehr an vierzig Bildnisse auf uns gekommen. Das Interesse Rembrandts am Bildnis hat in dem nämlichen Verhältnis abgenommen, wie das Interesse des Bildnisses an Rembrandt. Im gleichen Verhältnis werden die Bildnisse allerdings auch schöner . . .

Verhaeren spricht aus: selbst der Bildnismaler Rembrandt sei ein »Traumdeuter«. Man wird dies hohe Wort auf das vorzügliche Bildnis des Maerten Daey nicht anwenden. Man wird es der Mehrzahl der Bildnisse vorenthalten — es sei denn, daß man inmitten der bangenerregenden Kahlheit der Physiognomien vom Anschein (oder von der Realität) des Unwirklichen jählings geschreckt werde und sich zwischen so viel abgebildeter Wirklichkeit im Traum glaube — was aber nicht die Meinung jenes Dichterwortes ist. Indessen: es gibt Bildnisse, an denen jenes Wort im unmittelbarsten Sinne zur Wahrheit wird; es sind die Bildnisse, die aus der Konvenienz heraustreten. Es sind Bildnisse wie das Frauenbildnis von etwa 1635 in Kassel; wie der skizzierte Six von etwa 1647 in Bayonne; wie »Rembrandts Bruder mit dem Goldhelm« aus der Zeit um 1650 im Berliner Museum; wie der polnische Reiter von etwa 1655, der aus adligem Erbbesitz in die Neuyorker Sammlung Frick kam; wie der Mann mit dem Falken von etwa 1665 in Stockholmer Privatbesitz; wie die Magdalena van Loo aus der Zeit um 1667 im Metropolitan Museum und etliche andere Bildnisse (Selbstbildnisse, Bildnisse der Frauen des Rembrandt, des Titus), von denen im gesonderten Zusammenhang wird zu reden sein; unter die »traumdeutenden« Bildnisse gehören endlich auch Radierungen wie der Sammler Abraham Francen von etwa 1658, von dem ich nicht begreifen würde, daß man ihn dem Rembrandt mit Fug und Recht sollte wegstreiten können, denn er geht an metaphysischer Penetranz über den fein radierten Six von 1647 noch hinaus. Man erkennt freilich, daß fast alle diese Bildnisse der gesellschaftlichen Zeit Rembrandts ferne sind. Man erkennt auch, daß die Schönheit der Darstellung in dem Verhältnis zunimmt, in dem die Physio-

gnomien selbst, auch dem *Bedürfnis* des Rembrandt näher, an Merkwürdigkeit zunehmen.

Jakob Burckhardt ist den Bildnissen aus Rembrandts Hand abhold; seine Abneigung hat etwas zu bedeuten; aber er geht in die Irre, wenn er dem Kasseler Bild des Nikolaes Bruyning, das 1652 gemalt ist, vor allen Bildnissen des Rembrandt einen Vorzug zuteilt, den diese Worte fordern: »Das einzige mit kenntlicher Sympathie und offenbarem Streben nach einem seelisch günstigen Moment aufgefaßte Bildnis . . .« Dies Urteil ist nicht im Angesicht der Fülle des heute bekannten Materials gesprochen. Der Bruyning stellt im allerhöchsten Maße dar, was am Bildnis Rembrandts als »Qualität« im male-
rischen Sinne begriffen werden kann. Die im tiefsten Schatten fürstlich ruhende Hand mit der losen Manschette wäre von dem van Dyck nie so schön gemalt worden; aber eben dieser Name sagt auch eine Grenze an; die male-
rische Weichheit des Kopfes, im abgezogen-malerischen Sinne wunderbar, ein atmendes Sfumando, wird an der etwas fatalen Verbindlichkeit des »schönen Mannes« endlich eine künstlerische Formel von schwer erträglicher Süßigkeit — denn es ist unvermeidlich, daß sich das Menschliche ins Malerische ergießt, das Malerische aber ins Menschliche sich zurückmischt; das Malerische trägt die Verantwortlichkeit des Menschlichen; es wird ein sehr hoher Grad der Kunst erreicht, wo dies geschieht, aber eben in diesem Verhältnis belastet sich die Vollkommenheit des Malerischen, wenn das Menschliche nicht überwältigt oder bewegt. In unmittelbarer Nähe des Bruyning hängt das Bild jener unbe-
nannten Frau, und es betrübt, es schmerzt, daß Burckhardt diesem Bilde nicht den Vorzug gibt. Es ist zwar ein frühes Bild; es stammt wohl aus der Mitte der dreißiger Jahre; aber eben in der Mitte dieses verhängnisvollen Jahrzehnts bezeichnet es vielleicht den edelsten Moment, dessen der Rembrandt der Epoche fähig ist, und über die Grenze des Jahrzehnts schimmert die rüh-
rende Traurigkeit des Frauenwesens, die stille, ja wahrhaft liebevolle Aus-
geglichenheit der Malerei leise hinaus. Es ist kein ausschweifendes Stück Malerei. Es ist nicht nötig, daß es dies sei, um zu bewegen, ja die unein-
gestandenen Tiefen des Vorübergehenden zu erschüttern. Das Gesicht ist wohl mit sättigender Paste gemalt, aber die Paste ist beschwichtigend und be-
schwichtigt. Auch dies geschieht im Jahrzehnt des offiziellen Rembrandt: daß ihm ein Menschenwesen vorkommt, das in der Gesellschaft der Bürger den Grund des Menschlichen wie eine heimliche Wunde bewahrt; und wenn ein Frauenwesen dieser Art Modell ist, dann wird der beste moralische Nerv des Rembrandt getroffen — die Güte; jene Güte, die in der Lotterie seines Lebens nachher furchtbar wird verspielt werden müssen; nun sitzt er noch da und hat den Menschen lieb, den er malt — *diesen Menschen, diese Frau; diese Aus-*

nahme . . . Und wo er liebt, da malt er gut; so gut, daß die Grenze der Qualität überschritten oder vielmehr gemieden wird; hier ist auch eine *malerische* Güte, die kaum gemerkt wird. O ja — so muß es sein. Es ist nicht eine Situation der Bekenntnisse. Hier ist eine feine, wahrhaft feine Dame; ihr Mann ist etwa Großhändler, Reeder, Theolog, Jurist, Philolog — ein Herr der Gesellschaft. Hier ist Rembrandt, beauftragter Maler. In einer Ecke muß die begleitende Magd — man sieht sie nicht, man spürt sie bloß — den Anstand wahren. Die Ehe ist nicht sehr gut; Rembrandt fühlt es; die Frau ist nicht gerade schön, und sie könnte auch sonst auf diese oder jene Weise benachteiligt sein — im Naturell, im Alkoven, im Schicksal. Doch was heißt schön . . . die semitoide Nase, die spaniolischen Augen, der Zusammenlauf der Wangen zum Kinn, die Reinheit der Stirn, der leise gespannte Geist der Brauen über der rührenden Einfalt des Gesichts, die nur die Scham der Gescheitheit und der bodenlosen, nie erloteten, nie berührten Liebe ist: was könnte schöner sein als solche Vollkommenheit dieses Wesens, die einen Mangel ja nur vorgibt — vorgeben muß, da er die Schutzfarbe des Persönlichen und Göttlichen gegen den Stumpfsinn der Gesellschaft ist. Rembrandt liebt diese Frau; es ist unmöglich, daß der Gatte der hellen Friesin die blasse und dunkle Frau aus morgenländischen Hintergründen nicht liebe; aber mehr — er hat sie lieb; es muß sein, daß er sie lieb hat. Und also malt er sie; also malt er die Einfalt der gehaltenen Nelke, Einfalt, die einem Bilde des vierzehnten Jahrhunderts angehört; also malt er die Befangenheit, die sich porträtiert weiß, und die Innigkeit, die sich unter ihr verhehlt — die auch gar nicht daran denkt, daß dieser Maler ein »Roman« werden könnte; er aber malt die Innigkeit innig, das Zarte zart — so zart, daß das Innige des Malens, fernab gar dem Pastosen, Wüsten, Ausschweifenden, fast zur Unmerklichkeit verschwindet. Es wird nichts gestanden. Und so ist es vorbei. Lebewohl . . . Man hört es nicht.

Rembrandt arbeitet leise im Angesicht dieser Frau; das Bild wird geräuschlos; die beklommene, ja verängstigte, sicher enttäuschte Freiheit des Menschlichen dieser Frau gebietet Schonung, das Edle Achtung; das gleichsam Exilierte dieser Frau, der Mangel an sympathischer Verbundenheit mit der Galerie der anderen rembrandtischen Köpfe mag den Rembrandt, den das etwas Fiktive seiner gesellschaftlichen Position, das auch moralisch Prekäre seiner Ehe heimlich schon beunruhigt, wie eine Ahnung seiner eigenen Zukunft berühren, die einsam sein wird wie dieses Frauenbild und diese Frau. Vielleicht malt Rembrandt sie auch bewußtlos-sachlich. Wie dem sei: aus den Tiefen einer unermesslichen Diskretion steigt diese Büste in eine Unscheinbarkeit des Tageslichts, die der Reinheit eines griechischen Bildwerks und dem Änigmatischen einer Sphinx verschwistert ist.

Es ist gesagt, das Wesen des Rembrandt sei die Metamorphose. So wäre hier die Widerlegung einer bloßen These? O nein. An dieser Frau, welche die Mona Lisa des Rembrandt ist, da sie gar nicht lächelt, sondern nur traurig ist, bleibt Geheimnis genug; genug des Indirekten, Umbezogenen, Umgeleiteten. Sie ist, mit aller Einfachheit zwar, im Stande der Metamorphose; sie lebt von diesem Stande, der die Methode ihres Lebens ist, das sonst nicht zu ertragen wäre; diese *geborene* Einfachheit und Unmittelbarkeit ist durch die Erfahrung maskiert, durch die Konvenienz gebrochen; sie lebt durch einen *Modus vivendi*, ihr Leben aber ist zurückgeschlagen. Rembrandt braucht hier nicht mehr zu verwandeln. Er braucht nur, fast mechanisch, *wahrzuhaben*.

Aber was hier eine positive Haltung ward, das ist zuvor, in der »Anatomie« des Tulpus, ein Mangel gewesen. Man hat versucht, die Mängel des Bildes der »Snijkamer« des Doktor Tulpus ästhetisch zu erklären; man hatte dies und jenes aussetzen, das zu den sekundären Formalien gehört; der gescheite Fromentin statuiert gar einen »Mangel an wirklichem Studium«. Aber der Mangel des Bildes ist vor allem ein moralischer Mangel; er liegt in der bürgerlichen Rationalität, die kein Geheimnis hat; er liegt (um es sehr lieblos zu sagen) im Platten des Vorwurfs — und sekundär in der aufs Buchstäbliche erpichten Naturalistik eines Malers, der gleichsam magnetisch gezwungen scheint, dem kahlen Phänomen zu folgen, das von der biedereren und frischen Intelligenz des Anatomen Tulp nicht in ein geistiges Ereignis kann gewandelt werden. Tulp ist der Typus des guten Bürgers. Zeitgenössische Aufzeichnungen stellen ihn mit diesen Worten dar: »... war hochgelahrt und bekam die meiste Kundschaft, so daß er sich genötigt sahe, in einer Kutsche zu fahren, so von einem Pferd gezogen wurde, hatte auch in seinem Hause an der Kijzersgraft im Keller Platz dafür präparieret. War ein Herr von freundlicher und lieblicher Rede und wohlanständiger Lebensführung und zu großem Reichtum gekommen... War ein gottesfürchtiger Herr...« So würde man ihm alles bürgerliche und persönliche Vertrauen schenken; man würde sich des liebenswerten Arztes erfreuen; aber in der Region, in der das Abenteuer der Kunst sich ereignet, würde man ihm nicht begegnen — die sympathische Rationalität des Mannes ist das reinste Gegenteil der Kunst und wohnt in Sicherheit jenseits aller Wunder der Verwandlung. Dieser ausgezeichnete Tulp, geboren 1593, gestorben 1674, in Rembrandts Heimat Leiden promoviert, ist seiner Heimat Amsterdam viermal ein guter und kluger und würdiger Bürgermeister gewesen. Man zweifelt nicht. Dies anatomische Theater gleicht der Sitzung eines holländischen Gemeinderats, der an sich selbst appelliert. Nach einer Meldung des deutschen Reisenden Zacharias von Uffenbach aus dem Jahre 1712 hat in der Tat ein eben damals (zu Beginn des achtzehnten

Jahrhunderts) »lebender Bürgermeister« für diese Anatomie tausend Gulden geboten: ein Magistrat fühlt den anderen . . . Es ist der Mangel an Jenseits, der dies Bild des Todes so mißlich macht; die »Freundlichkeit und Lieblichkeit« des Meisters kann nicht Äquivalent des Fehlenden sein — am wenigsten innerhalb des Ganzen dieser Darstellung. Die Sterilität des Korrekten trifft ohnehin die Entscheidung und behauptet zwischen den Modellen und den Bildnissen die gleichsam glasige Atmosphäre des Trostlos-Definitiven *vor der Zeit* und des Endgültigen *ohne Folge* — eines Endgültigen, durch das gar nichts eingeleitet, gar nichts beschlossen, gar nichts besagt wird; nur keine Weiterungen . . . Der Tod des Toten ist durch die stumpfe Gesundheit der Lebenden jovial kompensiert, das Leben aber durch den Tod des Toten fatal belanglos — wenn es nicht schon an sich selbst belanglos ist. Verwandlung? O nein, denn im Grunde geschieht hier alles auf mißliche Weise ohne Beziehung. Der Leichnam, der das Leben der Lebenden belanglos macht, tut dies auf dem kürzesten, nicht auf dem längsten Wege; der Weg der Metamorphose wäre aber der *längste* Weg, ja ein Umweg; und übrigens ist der Leichnam selbst belanglos. Er ist: ein »Akt«; ein toter Akt. Allzu ungemütlich dies Bild trotz aller Gemütlichkeit des Tulp; höchst ungemütlich, wie hier mit so viel umständlicher Genauigkeit doch eigentlich keinerlei Ausführlichkeit und vollends kein »Ambiente« erreicht wird; wie so viel Schärfe stumpf wird; wie mit der philologischen Akribie nur alles in unliebsamer Kürze und Enge verbleibt; wie das Vollkommene nichts abträgt, ja eher die Wirkung neutralisiert. Man liest bei Bürger-Thoré zu solchem Mißverhältnis ausgezeichnete Worte. »George Sand a écrit: «Les chefs d'œuvre ont des défauts». La leçon d'anatomie n'en a pas. *Mais peut-être est-ce un défaut que de n'en point avoir.* Comme peinture c'est une œuvre accomplie en son genre. Senza errore . . .« Nie hatte ein Bild des Rembrandt so viel bare Gegenwart, noch wird eines so viele gleichsam barzahlende Gegenwärtigkeit haben — und also so wenig Vorher und Nachher, so wenig Phantasie. Ans Unheimliche (jedoch in unerwünschtestem Sinne) grenzt es, wie zwischen dem Leichnam, zwischen der natürlichen Abwesenheit eines Leichnams und der à jour montierten Aufmerksamkeit der ärztlichen Intelligenz eigentlich nicht einmal der Bezug des Kontrastes besteht: der Tote ist nämlich gar nicht abwesend, hat nicht die metaphysische Abwesenheit des Toten, sondern nur die ärgste Unmittelbarkeit einer physikalischen Präsenz, ja eine gleichsam *ungemalte*, und die Lebenden leben nicht mehr als der Leichnam, so wie der Leichnam eigentlich nicht toter ist als die Lebenden . . . Es liegt nicht bloß an der Form; auch hier ist eine Gegenseitigkeit zwischen dem Menschlichen des Gegenstandes und der Hand des Malers; auch hier bedingt eines das andere. Die tödliche Perfektion des Bildes, seine quälende Vollkom-

menheit — auch sie ist sekundär. Primär ist die bürgerliche Tadellosigkeit der Dargestellten, die gänzlich in ihren eigenen Grenzen existiert und von keiner Idee, von keiner Ahnung umschauert wird. Man tadle nicht das Gestellte, das Gerichtete der Modelle; man rede nicht vom allzu Ersichtlichen des Arrangements. Ein Bild könnte noch viel sichtlicher arrangiert, es könnte auch mit ebensoviel perfektionistischem Naturalismus gemalt und dennoch wohltätiger sein; es käme einzig darauf an, daß im darzustellenden Leben und Tode selbst geheimnisvollere Spannungen und Gegenspannungen wären. Rembrandt wird hier nur daran erkannt, daß die große Weite, die Unendlichkeit, die sonst sein Spielraum ist, *überwunden* wurde: so sehr überwunden, daß man in lösenden Sekunden das rembrandtische Weite etwa gerade noch zu ahnen glaubt; denn freilich geht die festgenagelte Präzision zuweilen wie durch ein Wunder, das von *außen* kommt, ein wenig auseinander. . . . In solchen Sphären also entstehen unsere Widerstände; der akademische Naturalismus des Bildes ist nur die Antwort auf die Sache selbst — eine peinlich exakte Antwort, der man eigentlich nichts vorzuwerfen hat, es sei denn dies: daß Rembrandt hier gänzlich außerhalb seines eigentlichsten Wesens bleibt. Damit wäre freilich das A und O gesagt; es wäre *gegen* das Bild gesagt. Man kann sich einen Rembrandt denken, der ein Bild des Todes im Geiste der *Verwandlung* malen würde: *im Geist der Tragweite*. Es scheint, daß jene spätere Anatomie, die »Anatomie des Doktor Joan Deyman« aus dem Jahre 1656, von der aus einem Brand ein Rest ins Rijksmuseum kam, diesem Geiste näher war; auch die erhaltene Zeichnung macht es denken. Wie dies nun sei: die Köpfe der tulpischen Anatomie sind von einem Maler gemalt, der nicht ein Zauberer, sondern ein Vivisektor ist. Dies Bild schneidet den Atem ab, anstatt ihm zu rufen; es verengt die Brust, macht den Blick kalt und spitz, entlaubt die Empfindung, stellt das Herz still und schließt den Weg der lebendigen Säfte ab. Man sage nicht, dies sei ja die gegebene Wirkung des Bildes einer Sektion. Die Wirkung ist lediglich durch die Abstandslosigkeit der Vergegenwärtigung, *durch den Mangel an Piedestal* erreicht; legitim wäre sie nur dann, wenn sie auf den geheimnisvollen Gängen einer *geistigen Verwandlung* erreicht wäre — und dann wäre sie *anders*. Fromentin hat dem Bild noch eher zu viel als zu wenig des Lobs gegeben, wenn er sagt, dies Bild sei »lebendig, ohne wirklich stark zu sein«. Das Lebendige ist mechanisch; es ist nur um so mechanischer, je mehr es die Illusion des Lebens betreibt. Von Hals, der um die Zeit der tulpischen Anatomie in Blüte steht, sagt Fromentin, er sei nur »Auge«, nicht »Einbildungskraft«. Man darf das Wort auf *diesen* Rembrandt wenden und darf hinzufügen: dies Auge sei nur ein optisches Auge, das in seinem physikalischen Vermögen abgeschlossen ist und keine Empfindung in

eine moralische und metaphysische Mitte leitet. Der hermetische Abschluß des Optischen gegen das Moralische ist aber nicht einmal *ausgedrückt*; es ist nur eben da; es fehlt die formale *Übersetzung*, die den Abschluß des Auges gegen die Empfindung *darstellen* würde.

Diese Tafel, vor der jener französische Maler sagt, »man könnte bedauern, wenn dies schon Rembrandt selbst sein sollte«; diese Tafel, welche die Kälte einer Schultafel, einer unmittelbaren (gar nicht erst dargestellten) Demonstration hat; dies akademisch-naturalistische Meisterstück hat die öffentliche Meinung lebhafter befriedigt als je ein Bild des Rembrandt. Eine Stimme im Chor zieht jener reisende Uffenbach die tulpische Anatomie der deymanschen, die noch in dem traurigen Bruchstück mehr ist, selbstverständlich bei weitem vor. Den Maler der deymanschen Anatomie, der eine Überlieferung von dem zwischen Fußsohlen und Kopf perspektivisch brüsk verkürzten toten Christus des Mantegna in der Brera zu haben scheint, wie er ja auch einmal ein Blatt des Mantegna nachgezeichnet hat, würde die öffentliche Meinung kaum dermaßen gesucht haben, wenn er 1632 statt 1656 gemalt hätte. Den Rembrandt der tulpischen Anatomie sucht man. Den Maler der deymanschen Anatomie, die von Frits Lugt zu Recht ein »unendlich viel tieferes und großartigeres Werk« genannt wird, hätte man gescheut. Jener erste Rembrandt hat die Physiognomie der Wirklichkeit selbst, die man ist — und die man sucht, da man nicht etwa die Kunst, die Metamorphose, das große Alibi liebt, sondern sich, die bürgerliche Identität. Er bringt auch einen Schauer: den Schauer des Zauberers — ja dennoch Zauberers, der zwischen die Natur und das Bild den geringsten Abstand legt: die Spanne, die Spannung, die eine *Verwechslung* gestattet — die *niedrigste* der Metamorphosen, diejenige, die vom Bürger begehrt und begriffen wird. Hier ist die Metamorphose als »Nachahmung«; hier ist der »Nachahmung« zuliebe der akademische Verzicht auf das Malerische und statt des Verwandelnd-Malerischen eine Glätte, die gar etwa als antike *planitudo* gilt . . . Dieser Rembrandt ist von der Gilde der Kloveniers gemeint, die das Bild der sogenannten »Nachtwache« in Auftrag gibt.

Rembrandt malt das Bild, mit dem seine gesellschaftlich-künstlerische Problematik sichtlich beginnen wird, in der ersten Hälfte des Jahres 1642. Sechzehn Mitglieder der Gewehrerschützengilde wollen ein Gruppenbild für ihr Gildenhause: es ist ein Stück gemeint, das zwischen dem Dekorativ-Festlichen und der Sichtbarmachung der bürgergardistischen Personalien in der Mitte stände. Ravesteyn und andere haben den trockensten Typus des Doelenstücks aufgestellt; Frans Hals schöpft den malerisch, aber eben nur malerisch verwegensten: er kränkt weder durch Willkür der Komposition noch durch irgendwelche Absonderlichkeit thematischer Erfindung die

sakrosankten Vorbehalte der bürgerlichen Personalien; der genialische male-
rische Übermut schont, ja fördert bis zur Überraschung, wie durch einen
sensationellen Trick, das Axiom der Ähnlichkeit, die den zahlenden Auftrag-
geber ausweist. Genug: im Rijksmuseum findet man konventionelle Doelen-
stücke in einer Anzahl, die das Auge lähmt, das Herz verödet, den Magen
verstimmt; im Haarlemer Museum sieht man an vielen Beispielen den über-
legenen, ironischen Kompromiß, den das persönliche Brio des Frans Hals
mit der Selbstgefälligkeit bürgerlicher Bonvivants schließt — denen es am
Ende einen Kitzel bedeutet, dem Künstlerischen (wo es eine gewisse äußerste
Grenze wahrt und jedem das Seine bar gegen bar gibt) eine nun von der bür-
gerlichen Seite her etwas ironische Konzession gemacht zu haben. Jeder der
dargestellenden Arkebusiere bezahlt dem Rembrandt etwa hundert Gulden;
dies ist im Verlauf des großen Bankrotts von 1656 der Nachwelt festgestellt;
der eine zahlt wohl etwas mehr, der andere weniger; aber jedenfalls besteht
eine ungefähre Gleichheit, und nicht nur den Grundsätzen der Demokratie,
sondern auch den geldlichen Leistungen entspräche ein Bild, in dem alle
Dargestellten einen ungefähr gleichen Raum einnehmen: jeder will pro
rata seiner Zahlung gemalt sein. Frans Hals respektiert dergleichen Erwar-
tungen klug genug. Auf dem Bild der Jorisdoelen von 1639 in Haarlem sind
die Herren Offiziere in der unverfänglichsten Weise aufgestellt: die erste
Reihe ist eine Wagrechte von rechts nach links; die zweite Reihe ist eine
Gerade von rechts unten nach links oben — im spitzen Winkel zur Mitte der
ersten Reihe niedergehend. Die beiden Reihen wären militärische Glieder,
wenn die Figuren nicht mit einer mäßigen Liberalität aus der »Richtung«
träten. Aber die Hauptsache: auch die zweite Reihe ist nicht eigentlich
Hintergrund; niemand kann sich über »Zurücksetzung« beklagen. Die Frei-
heit des Hals liegt allein im Pittoresken: in der verblüffend rezenten, tulpen-
haft lokalen Farbigkeit des Zinnobers und Zitronengelbs einer Fahne; in
der Lebhaftigkeit einer Schärpe von seidenem Blaßblau; eines lehmfarbenen
Kollers; seines Schwarz und Grau, die wahrhaft fulminant sind, nicht minder
als seines Grasgrün; die Freiheit des Hals liegt in der manifestierten Offen-
heit seines breiten, männlichen, daß ich so sage: schneidigen Vortrags, der
den Bürgern immerhin als ein Gleichnis ihrer eigenen Strammheit ins Ge-
fühl stechen mag. Nein: Hals verdirbt es nicht mit ihnen; jedenfalls längst
nicht so sehr wie Rembrandt. Er ist gelegentlich auch mit sechsundsechzig
Gulden für ein Schützenstück zufrieden, und die Köpfe malt er a conto.

Wie gänzlich anders nun Rembrandt.

Da ist der Hauptmann Doktor Frans Banning Cocq, hanseatischer Abkunft,
Grundherr von Purmerland und Ilpendam, Gatte einer Holländerin aus

illustrer Familie. 1646 wird er bürgergardistischer Oberst, 1648 Regent der Bogenschützengilde, ja französischer Chevalier, 1650 Bürgermeister der Hauptstadt sein; er wird im Jahre 1655 sterben — nicht nur Bürgermeister, nicht nur das bürgerlich-barocke Gleichnis eines Feudalen, sondern durch die Gnade der französischen Majestät gar Ritter des heiligen Michael. Im Jahre 1642 ist diese Carrière schon begonnen — und also muß man sie fühlen . . . Hier ist ein Zentraltypus des niederländischen bourgeois-gentilhomme. Es ist der Typus, der dem Rembrandt stracks entgegengesetzt ist wie keiner: der holländische Bourgeois im republikanischen Kompromiß mit einem Gallizismus von barockster höfischer Windung. Sein Leutnant Willem van Ruytenburgh, Herr zu Vlaardingen, gehört mit weniger Volumen, doch mehr Glanz dem nämlichen Typus an. Hier beginnt die Aufgabe. Die wichtigsten Auftraggeber und der Maler sind antipodisch, ob Rembrandt an der gesellschaftlichen Rolle auch noch festhält. Die Bürger ringsum und hinterher, im Gefolge der patrizischen Offiziere, werden die Aufgabe nicht leichter machen. Sie alle wollen — abgebildet sein: Hauptmann und Leutnant in der Mitte einer Formation, die lauter unverkennbare Porträts verbürgt und nicht vom Zweck ablenkt: der baren Darstellung der Personalien.

In einem Album des Hauptmanns Cocq wird das thematische Motiv, das Rembrandt dem Bilde unterlegt, mit diesen Worten chronistisch bezeichnet: der Junker von Purmerland gibt seinem Leutnant, dem Herrn von Vlaardingen, den Befehl, die Truppe ausrücken zu lassen. Man hat den Eindruck: dies Motiv ist zwischen den Bestellern und dem Maler immerhin verabredet. Das Motiv — doch nicht, was daraus werden wird; nicht die Verwandlung der bürgerlichen Personalien in ein halb imaginäres Schauspiel.

Die Szene ist die Straße, nicht eine Halle, wie man glauben könnte; der klassizistische architektonische Hintergrund könnte das Gildenhause der Arkebusiere sein. Eine alte Kopie in London bestätigt dies Milieu noch deutlicher. Der Zweck des Auszugs? Etwa eine Parade; die Offiziere und die Schützen stecken in den feinsten Kostümen; um eine »Nachtwache« handelt es sich schwerlich; überhaupt nicht um einen eigentlichen Dienst, vielmehr um einen repräsentativen Augenblick von festlicher Bedeutung, und endlich auch nicht einmal um einen nächtlichen: das aufprallende Licht kommt von einer tiefstehenden Sonne, die in unserem Rücken, dem Rücken der Beschauer zu denken ist.

Carl Neumann, der die Frage der Beleuchtung sorgsam erörtert, stellt diese Diagnose: hier sei »ein sehr früher oder sehr später Ausmarsch«, aber er geschehe »jedenfalls bei Tageslicht«. Ein Restaurator aus dem Jahre 1758, Jan van Dijk, bejaht ihm die Diagnose: er übermittelt, der Vorgang voll-

ziehe sich im starken Sonnenlicht, und das Bild sei »zeer fors« in der Farbe. Demnach: der scheinbar nächtliche Charakter des Bildes ist zum guten Teil einer intensiven Nachdunkelung zuzuschreiben; wenn es auch kaum zu denken ist, daß dies Bild jemals im Licht vollkommen eindeutig gewesen sei. Es ist in der Tat auch anzunehmen, daß die Belichtung, selbst wenn sie, wie wir zuversichtlich glauben dürfen, im Jahre 1642 und den ersten Folgezeiten gleichmäßiger, durchsichtiger, heller war, als sie heute ist, ja wenn sie damals sogar »wirklicher« war, doch auch damals schon als etwas Ungeohntes, als etwas nicht kurzhin Selbstverständliches empfunden wurde. Ja ich wage, zu glauben, daß die Belichtung schon damals, war sie als Licht der Sonne auch kenntlicher, wie etwas Rätselhaftes, Irrationales, zum wenigsten Irrationelles empfunden wurde, das, weil man eben an die einfachsten, neutralsten Motivierungen gewöhnt war, die Nerven intrigierte. Hier lag zweifellos der erste Sprung zwischen der Erwartung der Besteller und der Idee des Malers: Sonnenlicht als Rampenlicht — die Tradition der Doelenstücke kannte nicht dergleichen. Gestehen wir uns: wohl ist das Bild seit 1642 und seit 1758 durch Eindunkelungen, die das Helle nur um so mehr hervorbrennen machen, sehr verändert; aber die Veränderung ist *richtig* — *sie gehorcht dem Geist des Bildes!* Mit dem Nachweis des »Tageslichts« ist eigentlich wenig getan. Der Geist des Bildes ist von vornherein in den Zauberbereich einer uneingestanden metaphysischen Konzeption gezogen; von vornherein gleicht das Licht einem Wunder; von vornherein wäre mit Rechen schaft nicht auszukommen, obwohl sie möglich scheint; wo aber ein großer Künstler am Werk ist, da folgt die Natur, die Zeit, die verwandelnde Zeit dem Genie des Künstlers und verwandelt sein Bild nur vollends in die Erscheinung, die das Bild je und je sein wollte — doch etwa ohne es ganz zu vermögen . . . Dies ist das große Geheimnis des Genies, *daß die Natur, die wandelnde Zeit ihm folgt.* Die Geschichte des Bildes, eine scheinbar chemische Geschichte, wird eine metaphysische Bestätigung metaphysischer Voraussetzungen, von denen das Bild schon in statu nascendi umspielt ist. Schon 1642 ist die Sonne dieses Bildes nicht das Licht der Aufklärung gewesen, das dem Barock so teuer ist; schon 1642 ist die Sonne dieses Bildes nicht eine mechanische Sonne; schon 1642 ist sie das schwärmende Gegenteil der rationalistischen Kosmogonie des Kopernikus, des Kepler, des Newton; schon 1642 ist sie die mystische Seite des Barocks im Gegensatz zu jener rationalen, die den Bewunderern der »Anatomie« des Tulp, den Bestellern der »Nachtwache« geläufig ist. Lassen wir nur auch den Namen »Nachtwache«, der falsch ist: es ist gut, wenn ein irrender, beirrender Titel die inneren Verschiebungen bezeichnet, mit denen das Bild aus den Gleisen geschoben wird.

Dies ist das Eine. Dies ist das erste Argument des bürgerlichen Bewußtseins oder Unbewußtseins: man will im neutralen Licht konstatiert sein; man will soviel Licht, wie nötig ist, damit konstatiert werden könne, wer ist und was ist — und damit nichts geschehen könne, als eben solche Konstatierung. Man will keine Verschwendung von Licht — am allerwenigsten eine, die nicht jedem sein Teil abträgt und vielmehr das Ganze verwirrt. Man will kein *mystifizierendes* Licht. Man will ein plattes Licht: *sum cuique* mit aller aschgrauen Helligkeit der Demokratie . . . Man will keine Ableitung von den Personalien auf die intriguierende Merkwürdigkeit einer halbphantastischen oder wenigstens leicht als halbphantastisch empfundenen Beleuchtung. Man will — denn die Generalstaaten sind souverän — keine Subsumption der sechzehn barzahlenden Moleküle der Volkssouveränität unter die Generalität, ja unter den Absolutismus, ja unter die pantheistische, heidnische Göttlichkeit einer Sonne, die man nicht sieht.

Man will überhaupt keine Subsumption! Man will auch keine Komposition, die subsumiert; keine Komposition, die Hierarchien macht; die den einen kleiner macht als den anderen noch über die statutarisch verbürgten Unterschiede hinaus! Und vollends: man will unter sich bleiben! *Odi profanum vulgus et arceo*. Die humanistische Bildung lehrt es auf gesellschaftlichen Instituten, die Akademien heißen, aus dem Horaz. Man ist — gottlob dafür — ein *numerus clausus*. Sechzehn oder Siebzehn haben bezahlt. Sechzehn oder Siebzehn wollen gemalt sein. Wie kommt der Maler dazu, die *doppelte* Anzahl Leute zu malen? (Denn auf dem Bilde, das heute neunundzwanzig Personen trägt, sind ursprünglich, vor einer Verstümmelung der Ränder wohl zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, zweiunddreißig Menschen gewesen; die Londoner Kopie weist es aus.) Was sollen in einem geordneten Staat und Bildstaat Zaungäste, die nicht zahlen? Volk? Aber wir sind ein *Verein*, und unserer sind Sechzehn oder Siebzehn! Doch wäre es nur dies; aber der Maler untersteht sich, Physiognomien, die ihr Bildnis erwarten, sozusagen ins Unpersönliche zu mischen; aus der Addition der einzelnen macht er gar eine Summe, die mehr ist als ein Ertrag der Addition — eine Schar; eine Menge, die einer vielgliederigen Person gleicht. Man will nicht Menge sein; man ist ein System (»stelsel«) von einzelnen; jeder ist ein *homo sui juris* — aber dieser Maler macht aus den physischen Personen eine einzige ideelle Person, trifft die Gesellschaft im *ganzen* . . . Er macht: *Menschheit*; und das Licht, das er ihr bringt, ist ein prometheisches Feuer. O Rembrandt: wie tief glaubt er noch an die Idee der Gesellschaft! Mit jedem Einzelnen vergeht er noch im ganzen; er glücklich, aber jeder jener Einzelnen unglücklich, denn ihnen ist die Gesellschaft die Lebensversicherung der Personalien — die keine sind und um

so mehr auf ihren Scheinen bestehen. Wirft er nicht gar den Drang und Schub des Figuralen in die Dinge — in die »toten Sachen«? Wo ist das Koordinatensystem der Komposition? In einem langen, langen Spieß, der aus der Mitte rechtshin in die Höhe fährt, und in einer gelb-und-grünen Fahne, die links oben im rechten Winkel über der Linie des Spießes aufsteht. Das Gesetz der Komposition geht über den Köpfen hin; die Achsen liegen über den Leuten. Man merkt es nicht; aber man empfindet ein allzu persönliches Unbehagen mehr . . .

Endlich der Raum. Wir erkennen ihn nicht ganz. Aber auch hier haben die natürlichen Wirkungen verwandelnder Jahrhunderte, verdunkelnde Wirkungen, dies Bild recht eigentlich in dies Bild verwandelt. Der Raum will sich von je und je nicht kennen. Neumann hat das schöne Wort gesagt: es ist ein »irrationaler Raum«. So ist er ein Raum, der die bürgerliche Existenz im Bilde gefährdet . . .

Mit der malerisch vorgetragenen Pracht der Farben würde man sich versöhnt haben: mit dem violetten, purpurnen, braunen Schwarz des Banning unter der purpurnen Schärpe; mit dem hellgoldenen Gelb des Leutnants, so sehr es über das Bild vorwärts herauszuschlagen scheint; mit dem Kirschrot des Bürgers, der in halbem Ausfall gegen uns, das Profil des Bildes überschneidend, seine Arkebuse läßt; nur scheinen eben die anderen zu kurz gekommen! Was will vollends das kleine Frauenzimmer, das wie ein böser kleiner Geist des Aberglaubens im hellsten, phosphoreszierend-weißen Irrlicht durch das Bild läuft? Sie fragen den Maler. Er weiß es selbst nicht. Nur seine Hand weiß es — doch die kann nicht sprechen; sie kann nicht sagen, was wahr wäre: dies ist die Seele der Saskia — die in ihr gefährliches Alterego rein verwandelte Saskia; Saskia — unliebsam der Welt, aus der sie kommt, unliebsam dem Rembrandt, den sie der Welt zutrieb und den sie nunmehr von ihr wird geschieden haben, nämlich durch ihren gespenstischen Auftritt, gegen den zu sagen wäre: taceat mulier in ecclesia; unliebsam aber auch sich selbst, denn sie ist eine friesische Undine; ein armes »Wesen«, dem die Kinder sterben, da sie gerade geboren sind; das auch selbst sterben wird, wenn je eines ihr leben soll . . . Niemand kennt sie; sie selbst kennt sich nicht; und so ist sie ein Ärgernis zwischen Personalien, die sich ohnehin gefährdet fühlen. Auch dies beunruhigt: Doelenstücke pflegen zu schweigen; man steht still; aber dies Bild hier ist ein Lärm; man hört nicht bloß die Trommel rechts, die allenfalls den Aufzug motiviert; man hört mehr — ein Rauschen, ein Dröhnen; über das Bürgerliche hinaus ist hier Musik; man hat das Sichtbare in eine pathetische Sinfonie verwandelt; noch werden unsichtbare Instrumente gestimmt, doch bald wird man sie hören — die heroische, die fast heroische

»Komposition« . . . Will man dies Brausen? Man ist Person. Man ist »Kartenblatt«. Man will nicht Note sein, nicht Geige, Bombardon, Cello, Trompete, Tuba.

Es wird eine Zeit vergehen; da wird man auch diese Schönheit begreifen. Samuel van Hoogstraten, Schüler Rembrandts, wird schreiben:

»Die wahren Künstler verstehen es, ihr Werk einheitlich zu gestalten. Dies hat auch Rembrandt in seinem Gemälde der Doelen zu Amsterdam sehr gut, nach der Ansicht vieler sogar zu gut beobachtet, indem er vielmehr auf die Gesamterscheinung . . . ausging, als auf die Ähnlichkeit der einzelnen Bildnisse, die bei ihm bestellt waren. Und doch wird dies Werk, was man auch dagegen sagen mag, nach meinem Empfinden alle seine Nebenbuhler weit überleben . . .«

Um 1678, ein Menschenalter nach der Entstehung des Bildes, wird man in Holland bis zu dieser posthumen und relativen Anerkenntnis gelangt sein. Sie erfreut. Sie erlegt auch die Frage auf: sind wirkliche Argumente gegen das Gemälde da? Wo sind sie?

Es ist Fromentin, der die »Nachtwache« am unerbittlichsten beurteilt; seine Argumente sind aber jedenfalls so stichhaltig, daß man sich billig darüber wundern muß, wie wenig sie aufgenommen worden sind; denn trotz Fromentin ist die »Nachtwache« in der Mitte fast aller Betrachtungen geblieben. Dies geschieht wohl insofern zu Recht, als die »Nachtwache« die Peripetie des Dramas Rembrandt bedeutet; sie bedeutet den *Achsenbruch*; aber rein auf die formalen Schönheiten (nicht nur Intentionen) angeschaut verdient dies Bild den Platz in der Mitte nicht. Man muß von ihm reden, weil es das problematischste Werk des Rembrandt ist, nicht weil es das schönste wäre; man muß von ihm umständlich reden, weil das Problem Rembrandt sich zu ihm hin und von ihm fort entwickelt.

Fromentin bestreitet der »Nachtwache« den »eigentlichen Zauber«. Er bestreitet ihn, bestreitet seine durchgehende Einheit: er sieht das Bild, das malerisch so sehr in Eins geschmolzen scheint, auseinanderklaffen; er nennt es »zusammengesetzt aus unvollkommenen Wirklichkeiten und schlecht motivierten Phantasien«. Die Komposition mißfällt ihm aus rein formalen Gründen; sie ist ihm »löcherig«, »schlecht ausgefüllt«. Es spricht der Maler. Der Maler findet an keiner einzigen Figur »wirklich gute Malerei«. Er tadelt die figurale Gestaltung im einzelnen: der Leutnant Willem van Ruytenburgh scheint (verstehe: durch die Schuld des Malers, der nicht zeichnet und kein gutes formales Verhältnis erfindet) »ein Kind, dem der Schnurrbart zu zeitig gewachsen ist«. Die Hände scheinen ohne Kunst. Die Kleider scheinen schlecht getragen: Kleider, Hüte, Geräte haben ihre Orte nicht gefunden. Fromentin

rügt auch die Gestalten selbst: sie sind ihm »nur ungefähr gesehen«. Nennt er auf diese und andere Weise das Studium und die Darstellung des Faktisch-Nächsten unzulänglich, so belästigt ihn von der anderen Seite das Gebaren der Einbildungskraft. Nicht daß auch er die Einbildungskraft aus dem Bild verweisen wollte; er wäre der letzte, dies zu wollen. Vielmehr: er fühlt sich durch die Gestikulation der Einbildungskraft taquiniert; er spricht von einer »Art allzu emsiger Phantasie«; er meint, wenn ich so sagen darf, eine Art nervös-phantastischer Betriebsamkeit; er meint eine latente Unruhe des *Gestaltenden selbst*, die mit einem legitimen formalen *Ausdruck* des Rauschenden, des unruhigen, sich eben erst ordnenden Aufbruchs nicht verwechselt werden darf. Mit dem knienden Respekt, der das Gesamtverhältnis des französischen Maler-Kritikers zu Rembrandt weiht, tadelt er, auch er den Auftritt »jener kleinen Person mit dem Gesicht einer Hexe«, jener »Puppe«, jener »automatenhaften« Figur mit dem »ungewöhnlichen Phosphoreszieren, das keiner natürlichen Belichtung mehr entspricht,« und nahezu »die erste Rolle« fordert. Die malerische Haltung des Bildes überzeugt ihn nicht; der Aufwand an Goldgelb, Weißgelb, Hochrot erscheint ihm fiktiv, phantomatisch; Fromentin leugnet, zumal vor diesem Bilde, doch überhaupt den Koloristen Rembrandt, nennt ihn einen Maler des Tons und der Valeurs (das ist: der Lichtkapazität des Farbigen) und hält dafür, daß Rembrandt im ganzen, vollends aber die bunte Pracht der »Nachtwache« sich schwarzweiß erschöpfen ließe; er meint nicht mehr und nicht weniger als eine These von der Irrelevanz der bunten Pracht — und wird mir ein Wort der Zwischenrede erlaubt, so möchte ich bekennen, daß auch ich selbst im Rijksmuseum jenen vernichtenden Augenblick erlebt habe, da die Intensität des Gelben an dem Leutnant, der von Kopf bis zu Fuß nichts ist als eine gelbgoldene Herrlichkeit im scharfen Licht, eine Art travestierter Gegen Sonne, ins Nichts zerrann, sich aus dem Superexistenten ins Nonexistente, aus dem Überintensiven ins Unwesentliche drehte. Ein furchtbarer Anblick: eine Metamorphose, die nicht zur *Kunst* gehört; die das Bild außerhalb seiner selbst stellt; die das Bild, da es am gegenwärtigsten sein will, ins Nichts wirft. Ein furchtbarer Anblick: hier handelt es sich nicht mehr um ein Element des *Ausdrucks*; das Bild wird nicht eigentlich verwandelt, sondern abgeschnitten. Doch um zu Fromentin zurückzukehren: er lehrt begreifen, was uns geschah; er nennt das Bild »überreizt« und »ungeschickt« in Einem. Dieser Zustand eines Bildes, eines Malers ist aber in der Tat nicht der Zustand, der die »Verwandlung« bewirken kann; reden wir von »Verwandlung«, so kann immer nur von *der* Verwandlung die Rede sein, die *innerhalb des Ausdrucks liegt* — die zum formalen Bewußtsein, zum formalen Drang, zur formalen Scheu des Bildes gehört; mit

einem Worte: zur religio des Bildes. Hier aber, in der »Nachtwache«, kommt neben der religio eine Art von höchstem Hochmut, Künstlerhochmut vor dem Fall; die farbige Pracht, die Gegensonne ist *Hybris*; die Folge der *Hybris* ist nicht die Metamorphose, sondern das Nichts . . . Dies steht zwar nicht bei Fromentin, aber es ist der bewegende Sinn jener Polemik. Wir dürfen hinzufügen: es ist nicht allein die *Hybris* des Rembrandt, der den letzten großen Trumpf in der Gesellschaft ausspielen will; hier ist nicht allein die Idee einer barocken Trophäe des ersehnten Siegs der Kunst über die Gesellschaft; die *Hybris* ist im Gegenstand; jener gelbe Leutnant ist die *Hybris* — und etwas blasser, irrlichtfarben ist die »kleine Hexe« nichts als *Vanitas*. »O *vanitas vanitatum*«: auch dies wäre der Vorschlag eines Titels für die Scharwache. Ein Wettstreit der *Vanitas* des Künstlers mit der des Modells: und beide werden geschlagen; ja es rettet den Maler nicht, daß er in diesem Bilde die Übermacht des Geistes magisch zu beschwören beginnt; der Geist hört nur halb herein; es ist ihm noch zu viel *Welt* da . . .

Die Einwendungen Fromentins dämpfen die Emphase für das Bild, die im Kampf gegen das Argument der Bürger von damals noch eher zu wenig als zu viel ist; die aber im Streit gegen die Bürger von heute, welche als echte Nachkommen jener Tadler heute gerade dies Bild am meisten bewundern, wahrhaftig einer demonstrativen Mäßigung bedarf. Dem Rembrandt alle Vorteile während, die durch Verstümmelung des Bildes am oberen und linken Rande, wahrscheinlich aber auch rechts beim Trommler und vor den Füßen der Offiziere, endlich durch Übermalung des Bildes allerdings vernichtet sein müssen, soll man bekennen: die Argumente Fromentins gelten gegen den Bürger, der aus dem Tadel der Ahnen in das Entzücken des Epigonen gewendet ist, und diese Geltung ist freilich eine längst nicht genug reklamierte Geltung. Hier ist die Formel, in welcher Fromentin seine ehrfürchtigen Vorbehalte zusammenfaßt: es ist das formale Thema des Bildes, »einen wirklichen Vorgang mit unwirklichem Licht zu beleuchten; einem Vorgang des täglichen Lebens den idealen Charakter einer Vision zu verleihen; so ist die Phantasie an der unrichten Stelle; das Leben fehlt, und die Idee kann . . . uns nicht entschädigen . . .« Die Weisheit des französischen Künstlers, empfindlicher als unser nördliches Pathos, das vom Schimmer des Pathos viel leichter bestochen ist und widerglänzt als der romanische Durchblick, gibt den Schlüssel schließlich in einem Wort: Rembrandt ist »*verwirrt*«. Übrigens geziemt es sich, daran zu denken, daß vor Fromentin schon Bürger-Thoré den Sinn dieser Formeln gefunden hat, wiewohl er nicht zur gleichen Entschiedenheit ablehnender Folgerung gelangte. Er nennt die »Nachtwache« eine »*fantasquerie extrêmement poétique*« und rühmt ihre »*originalité presque folle*« — noch er im neunzehnten Jahr-

hundert wie von der primären Wirkung des Bildes, der Wirkung um 1642, betroffen. Darauf stellt er noch mehr verwundert fest: »Chose étonnante que cette peinture, la plus fantastique qui existe au monde, sans aucune comparaison, soit en même temps la plus réelle . . .«

Der Maler Jozef Israels, ein Holländer von edler Art, der von Rembrandt selbst nur um so mehr würde geliebt worden sein, als er Jude war, in stiller Weise Rembrandts Schüler, ein Träger inniger Wiederkunft des Rembrandt nach zwei Jahrhunderten, beging einen Akt dankbarer Pietät am falschen Ort, wenn er zum Jubiläum im Jahre 1906 die »Nachtwache« noch einmal als »die stärkste Äußerung von Rembrandts großartigem malemischem Genie« rühmte und gar im einzelnen Tatsachen versah, die von Fromentin ein Menschenalter vorher richtig gesehen waren: wenn er, Israels, gar feststellen wollte, den Herren der »Nachtwache« sei »ihre Gewandung... an den Körper geschmiedet . . .« In einer übrigens schwachen literarischen Kundgebung spricht eine blinde Liebe auf rührende Weise, wo eine sehende Liebe auf erschütternde Weise würde rede können. Die Naivität des Rembrandt in allen Dingen der Eleganz zum wenigsten, eine Naivität, in der er wahrhaft Holländer ist, sein Mangel an »désinvolture« zum wenigsten, für deren Beurteilung der französische Künstler wirklich kompetenter ist als wir alle — dies konnte sichtbar sein.

Rembrandt ist »verwirrt«. So ist es. Der Kolossalität des Formats entspricht nicht eine Epopöe der Ausführung al fresco. Das Genre ist ins Riesige gespannt. Die Ausdehnung wird mit einer bohrenden, überdrehenden Intensität erfüllt, die sich mit dem Wesen der Ausdehnung und auch des Geheimnisses nicht mehr verträgt. In der Öffentlichkeit dieses Formats verrät die in den Tiefen private Natur des Rembrandt, was ihr an michelangelesker Publizität fehlt, was an wirklicher forensischer Beredsamkeit. Die Illusion des Wirklichen führt einen nicht zu entscheidenden Krieg gegen die Idee des Visionären, Geträumten; die beiden Offiziere vorn, die aus dem Bild, fast ohne einen Sockel, eine Rampe zu verlassen, in unsere Wirklichkeit heraustreten (freilich wohl krasser als ehemals, bevor das Bild beschnitten war), sind eine dauernde Obstruktion gegen den Mystizismus des Grundes, und das Bild erstickt an ihr. Es ist mit Kunst chargiert und endlich auf eine unerklärliche, heimliche Weise un gelenk. Im einzelnen ist zu viel getan, doch am Ganzen immer noch zu wenig. Genug. Dies Bild ist nicht ein Bild vollkommener »Verwandlung«, sondern die tiefe Zwieschlächtigkeit einer doppelten Existenz. Es ist gebrochen. Aber der Bruch bleibt das Bild einer Tragödie. Welcher ungeheure Aufwand! Wieviel erbitterte Sammlung der Kräfte an jedem Punkt — im Vergleich mit der blendend tangentialen Virtuosität des Hals!

Welche Liebe bei Rembrandt — im Gegensatz zur geistreichen Lieblosigkeit des Hals! Ja: Rembrandt liebt; auch er ist vom Geschlecht des »Idioten« des Dostojewskij; er ist ein Ahn dieses Geschlechts — nicht minder als Don Quijote. Wir haben das Wort: dies Bild ist eine Donquijoterie. Es ist der Versuch, den Sancho Pansa in einen ilustre y claro cortesano zu verwandeln und in mehr: in einen schwärmenden Geist, der seinen Umriß preisgibt. Eine unerhörte *Disökonomie*! Wie muß sie gar den Bürgern auf die Nerven gehen, deren Pathos sich an der Ordnung der Tulpen sättigt, wenn sie schon dem gescheiterten Gefühl jenes französischen Malers zu einer Art von Pein wird! Wir aber, da wir im Norden leben, sollen das Bild nicht verlassen, ohne, vom Auftritt eines Dämons in bürgerlicher Welt, vom ersten Atem des Metaphysischen hingezogen, auszurufen: dies Unglück lebe . . .

Cocq, mißzufriedener Hauptmann, wird sich von Helst neu malen lassen, damit die Nachwelt besser wisse, wie der Chevalier der französischen Krone, der Herr von Purmerland und Ipendam, der Bürger-Offizier, der Bürger-Meister aussah. Frans Hals ist die Grenze des Zulässigen gewesen; auf den verwegen gemalten Schultern und Schärpen der Doelen stehen Ziffern, denen am Rand des Bildes die Namen entsprechen; Rembrandt hat es gewagt, die Namen der Besteller irgendwo im Dunkel des Grundes auf einer barocken Cartouche anzubringen, die der Aufmerksamkeit entzogen bleibt, da sie ein abseitiges Dekor bedeutet; man kann ihn keine Bilder dieser Art mehr malen lassen. Man kann es wirklich nicht: die Meinungen sind unvereinbar; Rembrandt ist jener Linken zugetrieben, die das Metaphysische heißt; die Bürger verharren auf dem »Boden der Tatsachen«, und für eine dogmatisch kanalisierte Metaphysik sorgen übrigens bestellte Prädikanten.

Es vergehen zwei Jahrzehnte. Es ereignet sich darin die Sensation des rembrandtischen Fallissements. Er ist out cast . . . Aber er ist doch Rembrandt. Es könnte ein Skandal im Buch der Klio sein, wenn Amsterdam sich sagen lassen müßte: es habe den Rembrandt bei lebendigem Leibe begraben. Einige Freunde, der Stadt sowohl als des Malers, suchen 1661 eine Verbindung zu schlagen. Es soll zur Zierde des neuen Stadthauses ein Bild gemalt werden, das die Verschwörung der Bataver unter Claudius Civilis zeigt: jenes frühe Beispiel einer Auflehnung der Niederlande gegen Fremdherrschaft. Die Bataver, germanische Bewohner eines Teils des späteren Holland, namentlich der Insel Batavia zwischen Rhein und Waal, empören sich während des Thronkriegs zwischen Vitellius und Vespasian in den Jahren 69 und 70 nach Christus unter Julius (Claudius) Civilis gegen die Römer. Julius Civilis, durch die von dem Legaten Fontaius Capito befohlene Hinrichtung eines Bruders und unmittelbarste persönliche Kränkungen gereizt, faßt den Gedanken,

Bataver, Friesen, Canninefaten gegen Rom zu revoltieren und den niederen Rhein von der römischen Herrschaft freizumachen. Der Aufstand bricht zwar noch im Jahre 70 zusammen; man kehrt ins römische »Bündnis« zurück; aber die batavische Initiative lebt in den glorreichen Erinnerungen der Welt am Rheindelta weiter. Diese von den Historien des Tacitus berichtete Initiative also wird als Thema eines Bildes vorgestellt. Rembrandt erhält den Auftrag von einem Unwillen, der sich in zwanzig Jahren beruhigt, ja vergessen hat — um an dem neuen Bild aufs neue auszubrechen. Rembrandt hat die Entscheidung längst getroffen. Er hat durch zwei Jahrzehnte Zeit gehabt; ja länger: denn schon die »Nachtwache« entsteht in einer Zeit, da dem Unpersönlichen vor dem Persönlichen der Vorzug gegeben wird; da die etwas erpreßte Neigung zum Bildnis schwindet und der Sinn für die Anonymität der Landschaft, zumal der imaginären, aufgeht. Der »Claudius Civilis« gerät nun ganz und gar zur Vision — ja zur großen Skizze der Vision. Von Rücksichten auf »historische Realitäten« ist keine Spur. Rembrandt zieht den Vorhang von einem Puppentheater weg, das von seiner Monomanie erfunden ist. Claudius — eine Mischung aus Erzvater, familiärem Biedermann, »Ohm« etwa, »Gevatter« und Hanswurst, doch einem polichinelle, der aus dem Burlesken ins Heroische gewachsen ist und die Katakombenluft der unterirdischen Revolution atmet; Bauer auch, Bürger — aber wie rührt, wie erschüttert der Bürger, der zu dieser *geisterhaften* Dichtigkeit des Wesens verwandelt werden kann! Das Ganze ein politisch gewordenes Abendmahl von einer Feierlichkeit, die durch einen Einschlag naivster Komik nur großartiger, nur furchtbarer wird. Wunderbar durch Abstand und spirituale Feinheit das Profil des Ersten rechts neben dem Hauptmann; was alles an Unsichtbarem geschieht in diesem Intervall! Dort webt am mächtigsten der Geist der Verschwörung; das Wesentlichste ist ins Unsichtbare, in das scheinbare Vacuum gesetzt, und die Figuren ringsum sind nur Verbrämungen um dies Leere, das Alles ist. Der zur Linken hereinschaut, ist der andere, auf den es in der Gesellschaft ankommt. Die beiden Mageren, mit ätherischer Schärfe profiliert, sind die Nerven des Bildes, wie der Alte in Bart und barock travestierter Pontifikalmütze ihre Materie ist; aber der Sinn der Verschwörung ist der *Geist*, den man nicht sieht, nur fühlt. Was würde man dem Bilde nicht alles glauben: es hat die Unendlichkeit eines Kindertheaters, die aus der Bizarrerie des Ungeschmeidigen, Mechanischen kommt. Rembrandt erreicht sich. Er erreicht den Kreis der Verwandlungen. Ein Bild wird gemalt, dem alles niederländische Phlegma in die Mitte gegeben ist, wiewohl es sich um eine Revolution handelt. Aber anders als sonst verfliegt das Phlegma, und der Geist ist geblieben. Umgekehrt: die Erscheinung, spiritualistisch bedingt, wird

nur Materialisation des Geistes. Es ist eine Versammlung inkorporierter Gespenster, denen die Besonderheit der Verkörperung nichts von ihrem geistigen Wesen nimmt. Dies Bild: eine Phase zwischen Shakespeare und Swedenborg. Der Hausvater in der Pelzmütze, der grinsende Alte rechts tut nichts dagegen; aber das Kind vorn, das mit dem dunklen Scheitel die Kante des Tisches erreicht, leitet die Kette des Bildes wunderbar und unauffällig an unsere Wirklichkeit. Dort nämlich, am hangenden Tischtuch, ist ebenso unser Platz, wie rechts vom Claudius, in der Lücke, die Position des Geistes. Von links nach rechts rührt Schwert an Schwert und Hand an Arm; vorn, an der »Leere« um das Tischtuch, läuft eine Leitung der Elektrizität zu uns . . . Dies ist das Bild. Es scheint ganz mit Gold gemalt zu sein, rotem, braunem, gelbem; die goldene Malerei öffnet weite Poren des Vertrauens. Kann man sich wundern, daß diese wahre *Transsubstantiation*, zu der eine politische Erhebung hier gesteigert ist, mißfallen hat? Schon im August 1662 scheint den Bestellern eine Übermalung wünschenswert; die skizzenhafte Größe scheint zu mißfallen. Das Bild hängt zwei Jahre. Dann wird es durch ein Konvenienzbild des Juriaen Ovens ersetzt. Rembrandt selbst scheint im Gefolge von Händeln sein Bild zurückgenommen zu haben. Hat er es auch selbst zerschnitten? Auf uns kam nur das zentrale Fragment der Stockholmer Galerie. Vier erhaltene Zeichnungen des Münchener Kabinetts lassen erkennen, daß die ersten Konzeptionen das Bild im Raum hoch aufgezogen haben.

Der fünfundfünfzigjährige Rembrandt muß erleben, daß er zwischen den Erfolgen zweier Schüler, die keinen Rang haben, neu verleugnet wird. Er bekommt den Auftrag für das Paleis, da Govaert Flinck, im ganzen gesehen einer der mittelmäßigsten Abkömmlinge der rembrandtischen Werkstatt, dem gleichwohl die Dekoration im Paleis zugedacht ist, 1660 stirbt. Juriaen Ovens, der das Civilis-Bild des Rembrandt ersetzen wird, bedeutet noch weniger als der Verstorbene; aber er gefällt. Nichts könnte die offizielle Situation des Rembrandt besser malen. Man mag ihn nicht. Man findet ihn indiskutabel. Ist es verwunderlich? Die Vertraulichkeit des Bürgers ist nicht metaphysisch; aber dies Bild einer Verschwörung, aus Lockerheit und Dichtigkeit, aus Bonhomie und Schärfe, aus Banalität und einem fast spiritistischen Supranaturalismus höchst »barock« gemischt, ist ein Schauspiel von metaphysischer Intimität. Der Bürger müßte sich verleugnen, wenn er dies Bild ertragen wollte — ertragen wollte in einem Raum der bürgerlichsten Repräsentation. *Suum cuique* . . .

Etwa gleichzeitig mit dem Auftrag für das Paleis ist dem Rembrandt ein anderer Auftrag gekommen: die Mittlerschaft beschämter Freunde leitet ihm die etwas beklommene Gunst des Ausschusses der Tuchmacherzunft von

Amsterdam zu: der »Staalmeesters«, die auch »Waardijns van Lakenen« genannt werden. Der Auftrag ist klar: es handelt sich um ein Gruppenbildnis. Die Syndici der Lakenmacher wollen für ihr Konferenzzimmer im Amsterdamer Staalhof porträtiert sein. Es handelt sich also um eine der heikelsten Aufgaben, die dem Rembrandt übertragen werden können. Um eine der heikelsten; nicht um die heikelste. Ein gewisser Vorteil liegt von vornherein in der Begrenzung der Aufgabe: es wird sich nicht um ein Bild mit vielen Personen handeln, nicht um das Bild einer Rotte, eines Volks, sondern um das Bildnis von fünf präsidentialen Herren aus der amsterdamschen Kaufmannschaft. Die Natur des Auftrags schließt eine symphonische Konzeption wie die »Nachtwache« aus; es wird sich nur um ein knapp gefaßtes und maßvoll instrumentiertes Stück Kammermusik handeln können — wenn metaphorische Beziehungen hier überhaupt eine Stätte werden haben können.

Der Typus des Auftrags, der Typus des Bildes gleicht dem Typus des Auftrags und Bildes, der zwei oder drei Jahre darauf, 1664, die Regentenstücke des Frans Hals bestimmen wird: die jetzt im Haarlemer Museum verwahrten »Regenten van het Oude Mannenhuis« und »Regentessen van het Oude Mannenhuis«. Es ist auf diesen Blättern gesagt worden, daß Rembrandt von Frans Hals wenig genommen hat, da die Naturen, im ganzen gesehen, einander ausschließen wie Witz und Gefühl; es darf an besonderer Stelle aber auch von einer gewissen Übereinstimmung, ja von einem bedeutenden Zusammenspiel der Naturen gesprochen werden. Es wäre eine chronologische Unmöglichkeit, zu meinen, Rembrandt stelle sich unter die Einwirkung eines halsschen Regentenstücks; aber es wäre denkbar, daß er die *Kategorie* der halsschen Regentenstücke gleichsam vorausszusehen sucht und daß er trachtet, sich in die Kategorie einzuschränken, sich zu ihr zu disziplinieren. Daß immer etwas anderes entstehen wird als ein Bild des Hals, dafür bürgt die Unveräußerlichkeit der eigentümlichen Natur des Rembrandt. Ist es mehr? Ist es weniger? Man wird dies in einer stillen Sekunde, nur mit sich selbst redend, fragen dürfen. Die Regentenstücke des Hals, Werke eines vom Schicksal schwer getroffenen Alters, sind schön. Sie sind die größten Momente eines Mannes, dem es nicht anders als dem Rembrandt selbst verhängt ist, das graue Angesicht des Elends zu erblicken, da er nach einem Leben hochgespannten Übermuts in einem Altmännerspittel endet; der Vortrag, die Anschauung des Hals gewinnt im Elend eine neue Tiefe. Wie diese dünnen, schon im Leben mumifizierten Regentessen nebeneinander im Leeren errichtet sind, das ein Bild ihrer Existenz ist; wie sie zwischen Goldgelb, Goldrot, Goldweiß als üble Schicksalsfrauen unsichtbare Herbstfäden weben; wie sie um den schwarzolivenen Tisch versammelt sind, auf

dem der rote Schnitt eines frommen Buches wie das verbotene Feuer leuchtet; wie sie vor einem braunen Grund und einem Vorhang, den heute noch ein letzter Schimmer von Purpur malt, einen trockenen Verein machen, dem Blut und Erde in der Tat nur »Hintergründe« sind: so sind sie wahrlich sehr viel mehr als ein »morceau de peinture«; das rote Altgold der Gesichter in der Gegenspannung wider die schon gespensterhafte Sobrietät der Masken ist ein Dilemma des Geistes, das des Rembrandt würdig wäre. Wirklich ist Hals dem Rembrandt kaum je so nahe als in diesem Bilde, das bei weitem sein stärkstes ist; und übrigens könnte es nicht wundernehmen, wenn eine Überlieferung wahr spräche, die behauptet, Hals habe mit diesem Bilde, auch mit den »Regenten«, Anstoß erregt; es wäre logisch, daß sein Schicksal auch so noch das des Rembrandt kreuzte. Aber wenn man Hals mit diesem Bilde zu Rembrandt führen darf, wenn man denken darf, ein Geist vom Geist des Rembrandt müsse den Haarlemer angeweht haben, als er dies Bild malte: so ist doch auch offenkundig das trotz allem Schicksal Unabänderliche einer größeren Unbefangenheit des Haarlemers, oder, ist selbst er vor diesen Normen beklommen, ein laugend-satirischer Gedanke neben der Beklommenheit? Der Rembrandt der »Staalmeesters« hat auch diese relative Freiheit nicht, die ein Nebenton der halsschen Benommenheit, eine gezügelte, eingeschüchterte und endlich tonlos sich rächende Keckheit ist — eine Subordination unter die heiligmäßigen Damen, die endlich sich selbst überlegen bleibt. Diese geschmeidigen Züge sind der Natur des Rembrandt fremd; seine Dialektik ist alternativer, großartiger, blutiger; seine Traurigkeit ist grenzenloser, reiner, ausschließlicher als der sinistre Ton des alten, vor öden Bonzen in der Tiefe liegenden Hals. Die Freiheit des Hals noch im Regentenstück, das gegen die Buffonaden der Doelenstücke das vernichtende Bild des Bürgerlich-Unwahren, Bürgerlich-Tückischen setzt, wird aus dem *restaurierten* Bild der »Regenten van het Oude Mannenhuis« vollends offenbar. Wieviel des Unterschiedes der Restauration zuzuschreiben bleibt, kann ich nicht ermessen; aber mir scheint, dies Männerbild müsse von Anfang an einen etwas keckeren Stil getragen haben; die Technik müsse je und je offener, drastischer, sensationeller gewesen sein, näher der köstlich blasphemischen Allaprima-Malerei der Doelenstücke; näher dem Genie der Improvisation; näher dem Pittoresken und auch dem Farbigen, denn dies rote Herrenknie, dieser lehmfarbene Handschuh, dies bläuliche Weiß der Krausen kann nie so eingezogen gewesen sein wie die farbige und malerische Haltung der Regentessen. Das gleichsam Nasse des Bildes geht wohl auf die Rechnung des Restaurators. Aber Eines geht ganz gewiß auf die Rechnung der unverwüstlichen Vitalität des Hals: die

unerhörte Kühnheit, mit der jener betrunkene Regent unterm schiefen Hut gemalt, nein in alle Zeit kompromittiert ist — der Regent der alten Männer, der seine eigene, noch leidlich juvenile Mannbarkeit am Schnapsschrank so schlecht regiert . . . Auf dem Bild der Staalmeesters entspräche der Äußerste zur Rechten dem Angetrunkenen des Hals; aber wie ist der rembrandtische Typus des Regenten aus dem Übel-Komischen gar ins Faulige, Entzündliche, Hinterhältige, Unreine, Träg-Bösartige geraten! Noch dem späten, bettelarmen Hals des Regentenbildes bleibt fast die Lockerheit der Ironie; dem Rembrandt der »Staalmeesters« bleibt eine verhöhnlene physiognomische Bitterkeit von einer schrecklichen Konzentration; dem Rembrandt bleibt endlich die um einige wichtige Grade nachdrücklichere Konsolidation des rein Male-rischen. Hier ist das Mehr und hier das Weniger.

Rembrandt zieht sich zusammen wie nie. Er versagt sich jede Abschweifung ins Idealische. Für eine Circe von der Art der kleinen Nixe in der »Nachtwache« ist auf keine Weise Platz. Es ist kein Platz für einen Vorbehalt; denn die Rationalität des Raums duldet keine Geheimnisse. Ja? Ist es wahr? Hat Rembrandt auf jeden dichtenden Vorbehalt, auf jede schwärmende Heimlichkeit verzichtet? Es scheint; dennoch ist es nicht gänzlich wahr; er malt die Gesichter. Er tut ihnen, was man ihnen überhaupt tun kann: er *tut* ihnen die Wahrheit *an*, *tut* ihnen ihr eigenes Leben *an* (die Art von Leben, die sie haben); er tut ihnen ihre Bewegung, ihr »Wieso?«, ihr »Bitte« an; er läßt ihnen ihre physiognomischen Unterschiede — *fügt* sie ihnen *zu*; er nagelt die Herren an — auf ihnen selbst. Nun also — dies ist schon mehr als »Porträtieren«. Nur die Verschwiegenheit des Vorgangs macht ihn so unauffällig. Er widerlegt die Herren aus ihnen selbst — aus ihrer Essenz und Form; keiner wird sagen können, daß etwas fehle; aber eben, daß nichts fehlt, daß alles aus der baren Erscheinung dargetan ist und freilich bis aufs letzte des Sichtlichen, eben dies, daß keine Schonung etwas weggelassen hat; eben dies definitive *tel quel* — eben dies ist der Vorbehalt; es ist die Rache des Objektes, nicht einmal des Künstlers; aber freilich folgt der Künstler der Rache des Objektes, und also könnte er dies sachlichste der Bildnisse getrost »Nemesis« taufen, im antikischen Geschmack . . . Aber es war von Dichten und Schwärmen die Rede. Wo wäre dergleichen? O es ist da. Er flüchtet von den fertigen Gesichtern, die mit beispielloser Intensität gemalt sind, zu der Wand. Er schwärmt leise an der braunen Boiserie im Hintergrunde, indem er sie mit der sachlichsten der Sachlichkeiten malt. Er sucht auch einen Menschen; seine Hand sucht eine Hand, nicht einen Handschuh. Dort hinten steht einer. Es ist der Diener des Comités. Er steht mit der Zurückhaltung, die seinem Stande geziemt; auch ist zwischen dem wohlgenährten Gelbrot der Gesichter

dieser Herren und dem seinen eine unsichtbare graue Wand, die das Gesicht des Dieners ein wenig fahler macht; Diener haben nicht die Gesichter von Herren; Dienern geziemt es, der Schatten des Herrn zu sein. Und siehe: dies eben ist der Weg, ein Mensch zu sein. Entkleide Rembrandt doch den Diener, so wird der Diener ein Christus an der Säule sein, ein »Ecce homo«, ein heiliger Sebastian, der ohne Seufzen die Pfeile der guten Gesellschaft im mageren und etwas fahlen Fleisch empfängt . . . Dies alles ist nicht in voller Evidenz; aber es erscheint dem, der steht und *wartet*. Hier ist nur ein Diener; ihm fiele auch nur gelegentlich nicht ein, etwas gegen die Herren zu sagen, denen offenbar aus dem Plenum immerhin etliche Opposition gemacht wird, ob auch das Buch — »wieso?« und »bitte« — schwarz auf weiß alles dartut, was geschehen ist: Gott sei Dank — wir sind einwandfrei, wir sind korrekt . . . Der Diener würde nie etwas verlauten lassen; er ist ein Schweiger; aber hinter seinem etwas beliebigen Gesicht, das nur auf die Dauer im Persönlich-Menschlichen zu sich kommt, dann nämlich, wenn Vertrauen einen Sinn hat — hinter dieser müden Dienerlarve redet das Schweigen, das einiges erlebt hat, mit sich selbst. Man kann nichts Näheres sagen; was etwa nicht stimmt, liegt in Imponderabilien. Der rechts vorn mit dem dicklichen Gesicht, mit den gewöhnlichen Augen, der gewöhnlichen Nase, der fleischerne Totenkopf, der mit der präsidentialen Subalternität kennt sich aus; er ist kalt, lieblos, gemessen; der Vorstand einer Zunft ist immer tadellos. O ja. Nur daß der Diener hinten einen unbewußten und leidenden Blick des Einverständnisses in das Plenum sendet: dorthin, wo ein Opponent, der niemals Staalmeister sein wird, es gewagt hat, mit Zweifeln aufzustehen; ein Opponent, ein Rembrandt . . . Denn er ist es, *Rembrandt*, der von der Kommission widerlegt wird: »Wieso?« — »Bitte« . . . »Es ist alles ganz einfach.« »Es liegt auf der Hand.« »Es steht auf dem Papier.« »Zwei und zwei ergeben vier.« Bürger-Thoré glossiert das »hein?« der Herren Syndici, welche über die Bleisiegel der Zunft gebieten, mit diesen Worten: »C'est sans réplique«.

Aber hat man den Tisch wahrgenommen? Rembrandt braucht ihn, um den Raum zu bilden; er braucht ihn zum Repoussoir; er braucht ihn, um gegen das bürgerliche Schwarz und Weiß der Herren wenigstens irgendwo ein feuriges Rot, eine stoffliche Pracht, einen Reflex fremdländischer Üppigkeit anzubringen und um dem Licht in dieser fahlen Welt doch irgendwie eine Heimat zu bereiten — dem Licht, ohne das er, Rembrandt, ja nicht existieren kann; auf die linke Kante fällt ein Schein, und dort kann das verdurstende Auge wie in einer Oase sich erholen. Er braucht den Tisch indes auch gegen das Gleichmaß des Reliefs der Figuren, deren Ordnung sonst allzu klassisch wäre. Auf eigentümliche Weise läßt er den vorstehenden Tisch

die Ordnung stören. Man mag denken, er habe ihn verzeichnet; der Tisch könnte schier ebensowohl ein überhangener Sarg sein. Er schneidet ein wenig windschief in die Situation; ist das Perspektivische korrekt, so hat es jedenfalls nicht die Kraft, von seiner Korrektheit zu überzeugen. Aber auch dann, wenn der Tisch verzeichnet wäre, würde er nicht eines objektiven *Sinns* entbehren; hier käme wie in einer Ausnahme, welche die Regel bestätigt, selbst der Irrtum der Absicht zugute. Welcher Absicht? Mir scheint: der Absicht, zu beirren; dem Bedürfnis, die absolute Ordnung zu stören, in Zweifel zu ziehen — dies Nichts-als-Ordnung; dem heimlichen Bedürfnis, auch in dies Bild noch auf irgendeine Weise ein *irrationales* Element einzustehlen; der verhohlenen Absicht, eine Intrigue der Form zu stiften, welche eine Intrigue des Künstlers ist; der Absicht, das Nur-Normale irgendwie aus dem Lot zu bringen, es zu gefährden; der Versuchung, über die Sicherheit der bürgerlichen Realitäten hinauszugehen. Man ist plötzlich gereizt, zu denken, der Tisch stehe unbefestigt in der Kabine eines schwankenden Schiffes . . . Es ist dem Rembrandt dennoch gelungen, das Bild der Bürger ins Prekäre zu ziehen. Es ist ihm dennoch gelungen, einen Zauber, heimlichen Zauber zu betreiben, einer Verwandlung heimlich vorzuarbeiten; mit einer Tischecke wird er hier am Ende getan haben, was er im Bild der »Nachtwache« mit der kleinen Hexe getan hat, die in langer rauschender Robe so erwachsen aussieht wie die Kinder des Bruegel in ihren Kitteln, die auf den Boden reichen. Unter der roten Decke könnte allerlei Unheimliches geschehen. Höbe man sie auf — wer weiß: vielleicht sähe man ja gar nicht ein einfaches System von Tischbeinen und nicht bloß ein wunderliches Gemenge schwarzer Waden und wohlgeputzter Schnallenschuhe, sondern ein erschreckendes Rätsel, irgend etwas Unwahrscheinliches. Das »signe mystérieux« das Rembrandt, das Bürger-Thoré an der »Anatomie« vermißt — hier ist es, und vielleicht mehr als in der »Nachtwache«, die es mehr haben will und mehr zu haben scheint.

Es bleibt ja ein Bild von unvergleichlicher Verhaltenheit. Von Anfang an ist die *Liebe* ausgeschlossen; Rembrandt hat sie ins Exil geschickt; was soll sie ihm — sie würde stören, wo nicht die Liebe, sondern die Gegenseitigkeit regiert. Dies ist das Axiom: »impassibilité«. Hat je ein Wort zu einer Kunst gestimmt wie der Prägstock zur Münze, so dies Wort auf dies Bild. Impassible das Comité selbst. Impassible der Maler. Syndici und Maler: ohne Gefühl; nur daß sie einander etwa hassen. Ein wenig Liebe, verstohlene, nicht gänzlich ausgetriebene, weht wie ein leiser Wind zu jenem Diener hin; aber auch sie darf nichts von sich wissen, denn sogleich würde Rembrandt einer Verschwörung verdächtig werden. Es ist ein physiognomisches Bild: Gesicht in Gesicht.

Man paßt auf. Es ist so still, wie wenn keine Uhr geht. Die Sekunde steht . . . Es ist auch ein gemaltes Bild. Das Malerische ist verstattet, wenn es sich zu verhalten weiß. Zudem: das Schwarz der Anzüge wiegt vor, und einem köstlichen Teppich aus Osten wird im Westen niemand verwehren, rot zu sein, solange die Wand grau, das Holz braun ist und ein Diener dahin schwindet, wo seine legitime Stätte ist. In diesen Kategorien bindet Rembrandt sich fest: im Physiognomischen, im Malerischen, und mit der Dichtigkeit der Paste malt er seine Poesie als eine Prosa, um ja nicht auszuschwärmen. Die male-
rische Freiheit ist größer als bei der »Nachtwache«; aber auch hier ist sie noch eine geniale Pedanterie, die ihn und seine Figuren *preßt*.

Dies sind die Wardeine. Sie sind, wenn man so will, ein Dokument plan-
vollen Rückschlags. Fromentin gibt dem Dokument diese Attribute: »ge-
mäßigt« und »genau«. Man würde dies »gemäßigt« freilich noch interpretieren
müssen; es stimmt, aber es ist nicht alles. Hinter der Mäßigung ist die Zone
der Vorbehalte. Nicht verwandeln dürfen — welcher Zustand für einen schwei-
fenden Dichter, für einen verlorenen Sohn wie Rembrandt. »Bei der Sache
bleiben« müssen: wohlan; aber dies tun und das andere nicht lassen, nämlich
die Verwandlung: dies erst wäre alles . . . Das Verwandeln ist versagt. Es ist
kein Platz für eine Circe. Der Diener hinten, der Tisch vorn ist das Äußerste.
Man wird den Ingrim in Malerischen komprimieren; man wird die Metapher
im Malerischen unsichtbar machen. So geschieht es; und dies ist der geheime,
sehr geheime Weg, auf dem das Bild am Ende dennoch geworden ist, was From-
entin ihm nachrühmt: »gleichzeitig stark als Wirklichkeit und stark als
Gebilde der Vorstellung — gleichzeitig kopiert und konzipiert«. So ist es sehr
schön beurteilt. Aber dann tut Fromentin, der zögernd anerkennt, ein Weniges
zuviel, wenn er behauptet: Rembrandt gedenke, in solchem Bilde »die leben-
dige Natur ungefähr ebenso zu behandeln, wie er die Fiktion behandelt«. Dies
mag wahr sein, wo es sich um malerischen Auftrieb handelt, so sehr er
hier auch reguliert erscheint; es mag wahr sein, wo auch die Realität dieses
bürgerlichen Gruppenbildes den Augenblick erlebt, in dem sie gespenstisch
wird — und dieser Augenblick bleibt wohl nicht aus, ja hier scheint er, im
Gegensatz zu gewissen Momenten der »Nachtwache«, recht eigentlich in der
vorgestellten Konsequenz des künstlerischen Ausdrucks zu liegen. Aber was
ist dies Bildnis neben der Fülle der Fiktion in den Bildern zum Alten Testa-
ment oder im Pariser Bild des Samariters? Jakob Burckhardt, willens, dem
Rembrandt eine außerordentliche Anerkenntnis zu erteilen, spricht einen
Vergleich aus, der die Vorliebe des Fromentin für dieses Bild einschränkt.
Burckhardt nennt die »Staalmeesters« eines der »zwingenden Bilder« des
Rembrandt (und sollte es vielleicht eines der gezwungenen, der sich selbst

bezwingenden nennen); er ist der richtigen Meinung, »diese Kraft und Gleichmäßigkeit der Charakteristik und des Tones auf so mäßiger Grundlage würde vielleicht nur Velazquez erreicht haben«. Burckhardt liebt die »Nachtwache« nicht, schon da sie sich in seiner Erinnerung verliert; die »Staalmeesters« wahren ihre Präsenz und ihren Wert, da sie des Velazquez sein könnten. Dies Anerkenntnis geben heißt die Phantasie im Malerischen beschließen; aber die Phantasie des Rembrandt ist weiter; ist bei Velazquez das Malerische das Subjekt der Phantasie, so ist bei Rembrandt die Einbildungskraft das Subjekt des Malerischen — und nicht nur des Malerischen, denn sie kann das Malerischste gar vergessen machen. Die glücklichere Formel wird von Verhaeren gefunden. Die »Staalmeesters« sind ihm das »sicherlich vollkommenste Werk des Meisters, aber weitaus nicht sein erhabenstes oder auch nur schönstes«. Verhaeren findet in dem Maler der »Staalmeesters«, dessen Ton ihm »breit, sicher, tief, klar und voll« hertönt, eine »Art von Beruhigung«, von »Ebenmaß, Kraft und Übersicht« — die aber das eigentlichste Wesen des Rembrandt nicht ausmacht. Aber es ist van Gogh, der das Bild der »Staalmeesters« am richtigsten in das Verhältnis des Ganzen (Rembrandts wie der Zeit) rückt. Er schreibt im Jahre 1885 in einem Brief an Theo van Gogh, den Bruder: »Die Staalmeesters sind vollendet, der schönste Rembrandt; aber die Judenbraut, nicht so hoch geschätzt — welch ein intimes, welch ein unendlich sympathisches Bild, gemalt d'une main de feu! Siehst Du, Rembrandt ist in den Staalmeesters der Natur treu, wenn er da auch, wie immer, ins Höhere, ins *Allerhöchste*, ins *Unendliche* geht — aber Rembrandt konnte noch etwas anderes, wenn er nicht, wie im Porträt, nach dem Buchstaben treu zu sein brauchte, wenn er *dichten* durfte, Poet sein, das heißt Schöpfer sein. Das ist er in der Judenbraut. Wie hätte Delacroix auch gerade dies Bild verstanden! Welch eine edle Empfindung, wie unergründlich tief! ,Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi' — paßt wohl darauf. Über die Bilder des Hals — er bleibt immer auf der Erde — kann man sprechen. Rembrandt aber geht so tief ins Mystische, daß er Dinge sagt, für die es in keiner Sprache Worte gibt. Man hat recht, wenn man von Rembrandt sagt: Magier. Es ist kein leichtes Amt . . .«

Die Zeitgenossen schweigen über dies Bild von 1661 und 1662; doch scheint, auch es habe nicht einen unzweideutigen Erfolg bedeutet; was auch begreiflich wäre, denn unter der Maske der physiognomischen und male-
rischen Positivität verbirgt es uneingestandene Anreize zu unbehaglichsten Empfindungen, die von der Bewunderung nicht ganz beschwichtigt werden. Der Ruf, den Rembrandt durch dies Bild aber neu hätte gewonnen haben

können, wird durch die Katastrophe des Claudius Civilis wieder neu desavouiert. Rembrandt ist nicht ein Klassiker des Bildnisses. In der Tat: die öffentliche Meinung empfindet eine Wahrheit; zürnen wir ihr also einmal nicht allzusehr.

Wie ist es um diese Wahrheit bestellt? Man kann nicht müde werden, es zu fragen. Er ist nicht ein Klassiker der bürgerlichen Vorstellung des Bildnisses. Ein Klassiker des Bildnisses ist er dennoch: dem nämlich, der es erträgt, die Eigentlichkeit der nachzubildenden Person in der Metamorphose aufzusuchen; dem, der nicht so sehr das Bildnis des Fleisches als des Geistes sucht; dem, der auch im Bildnis die metaphysische Intimität am meisten liebt; dem, der außerhalb der gesellschaftlichen Konvenienz zu sein vermag.

Es gibt im Holland Rembrandts solche Menschen. Ja, es gibt dergleichen Menschen mitten in der Gesellschaft. Die Dinge des menschlichen Lebens sind paradox genug aneinandergesetzt; eben darum freilich bestehen sie, vermögen sie zu bestehen; sie würden zerfallen, wenn sie ohne dialektische Spannung blieben. Dem Anatomen und Bürgermeister Tulp, den das direkteste Bildnis des Rembrandt festhält, ist der Schwiegersohn ein Mann, der zu den nahen Freunden des Rembrandt gezählt werden darf: Jan Six. Er ist jünger als Rembrandt: er wird 1618 geboren. Er wird den Rembrandt um einunddreißig Jahre überleben. Wir mögen ihn etwa so denken: als den feinen Patrizier einer vorgerückten Generation, der von der Andersartigkeit des Rembrandt, von dem den edleren Nerven fühlbaren Neuen und Besonderen des Rembrandt angezogen ist; als eine nicht nur zarte, sondern auch etwas nachgiebige, nicht durchaus selbständige Natur; als einen spürenden Gefolgsmann, der vom Geist berührt ist, ohne ihm allein, aus eigener Kraft antworten zu können; als einen Nachgiebigen, der aber am liebsten dem Bedeutenden nachgibt — wenigstens solange sich dies im Zusammenhang einer festen gesellschaftlichen Verfassung, der er angehört, tun läßt; er ist Kaufmann; er ist mit Anverwandten Besitzer einer Tuchfärberei und einer Manufaktur für Moiréseide; er ist im geschäftlichen Sinne tüchtig; er ist ratsfähig — Bürgermeister freilich erst nach der Zeit des Rembrandt. Er ist gesellschaftlich fixiert. Man muß bedenken, was das bedeutet; zumal einem Manne, der den Wert dieser Bindung empfindet und gegen ihn nicht spielen will. Six ist Gläubiger des Malers; er liebt dies Verhältnis nicht; es peinigt ihn; er zediert seinen Anspruch an den Eisenhändler Gerbrand Ornia; die Relativität, die Umwegigkeit dieser Haltung charakterisiert wohl ein wenig den Grad von Bürgerlichkeit, Feinheit, Vorsicht und Rücksicht, der das Maß des Six ist. Im übrigen tut er für Rembrandt, was er kann oder zu können meint; er ist leidenschaftlicher Sammler rembrandtischer Arbeit; er besitzt das voll-

ständige graphische Werk des Rembrandt — und übrigens ist es wohl, wie in früherem Zusammenhang schon angedeutet wurde, dieser gelegentlich des rembrandtischen Bankerotts zwar kaum unvorteilhaft erworbene Besitz, den späterhin und mittelbar der Händleramateur Gersaint erwerben wird, um darauf seinen Katalog und etliche literarische Tradition zu gründen; Sixens Mutter wird 1641, er selbst wird 1647 und 1654 von Rembrandt gemalt; man darf ihn sicher als den leisen und zähen Anwalt des Rembrandt in distinguierten Zirkeln denken; er ist ein diskreter Apostel; er ist, ob auch auf einen Abstand, den die bürgerlichen Notwendigkeiten anweisen, eine Art von Johannes für Rembrandt. Er ist schlank, groß, zartgliedrig, elegant, biegsam; er ist französischer Abkunft, denn sein Großvater Charles Six ist (1584) aus Saint-Omer im Pas-de-Calais nach Amsterdam eingewandert; er ist »sec«, gelegentlich auch spröde; er ist nicht nur patrizisch sondern aristokratisch — ein Rassewesen aus feiner und schon vorgetriebener Zucht. Er ist nervös wie ein Geiger; wir dachten an Paganini; und wenn ein Holländer den Titus einen Hamlet nennt, so wird man den Six nicht weniger einen Hamlet nennen mögen, da er ja auch eine Art Titus ist. (Von Hamlet wahren wir ja wohl eine Vorstellung dieser Art, nicht die authentischere, die einen etwas fetten und kurzatmigen Prinzen malen würde.) Begreiflich nun, daß Rembrandt den Six darstellen mag; er malt ihn wunderbar; am herrlichsten auf jener Skizze von etwa 1647 aus der Sammlung Bonnat; hier ist es nicht nur, als sähe Hamlet einen Geist, sondern als wäre er selbst einer, der sich im Spiegel begegnet; die gleichsam metaphysische Distinktion der Farben — Hellbraun der Jacke, Violett der Strümpfe, Samtschwarz der Hosen — und die stürmische Unheimlichkeit der malerischen Improvisation tragen zu dieser geheimnisvollen Wirkung bei. Auch Six wird, der Tradition des Schwiegervaters folgend, Bürgermeister von Amsterdam sein. Aber dies Amt, das ihm ansteht, wird ihn doch am wenigsten bestätigen. Gesellschaftlich, wie er geboren ist, wird er in diesem Amt sich gut und gern bewegen. Aber die Verwandlungen, die in seinem Wesen angelegt sind, werden ihn weniger zu dieser bürgerlichen Auszeichnung als in die Skizze des Rembrandt getrieben haben. Six hat den Drang des Dichters. Er ist vielleicht kein Dichter; aber er ist ein dichterischer Mensch, ein Gefäß dichterischer Empfindung — Gefäß von der Feinheit eines venezianischen Glases in Struktur und Ton. Er besitzt die Instrumente barocker Poetik. Für sein Bildnis von 1654 aus Rembrandts Hand schreibt er dies Distichon (das nach barocker Manier natürlich auch ein Kryptogramm sein muß):

AonIDas qVI sVM tenerIs VeneratVs ab annIs
 TaLIIs ego IanVs SIXIVs ora tVLI.

Sein mythologisch-etymologisches Register kennt, wie es einem humanioren Poeten geziemt, ohne Umstände die »Aoniden«, die von uns Heutigen erst im Lexikon als Bötierinnen und um des in Bötien gelegenen Helikon willen endlich als Musen gefunden werden, und also mag die Gegenwart mehr deutend übersetzen:

Der sich den Frauen des Helikon weihte vom zartesten Alter,

Also gebildet dereinst blickt' ich, Jan Six, in die Welt...

Er schreibt Dramen; eine »Medea« ist mit seinem Namen verbunden; er ist der Liebhaber literarischer Dinge, denen er versuchend, auch methodisch folgen kann; und er kann weithin folgen, denn ihn leitet die Fühlung der Nerven, die das Unbegrenzte erreicht, wo der Begriff aufhört. Dies etwa ist Six. Dies ist der Six, den vielleicht nicht die Geschichte, aber die Skizze des Rembrandt bestätigt. Das große Bildnis aus dem Jahre 1654, so sehr es ins Repräsentative gewendet ist, verleugnet ihn nicht. Es verleugnet auch nicht den Rembrandt. Die Eleganz des Farbigen ist edel und kühn: den lichtgrauen Leibrock teilt senkrecht eine Reihe enggesetzter gelber Knöpfe; über den Schultern hängt eine hochrote Mantille mit goldenem Besatz; ein schwarzer Filzhut steht über rötlichen Haaren, die ein mattfarbiges Gesicht rahmen; zu Anfang und zu Ende wird das sehr Persönliche, ja Kühne und dennoch mit dem feinsten Takt Gebundene des Farbigen zwischen den dunkelgrauen Grund und die weiße Helligkeit der Manschetten, des Halskragens gefaßt. Dem eleganten Freimut des Farbigen entspricht die fast elementare Geste des malerischen Vortrags; noch einmal darf man in der besten Meinung an Frans Hals denken; vielleicht ist dies Bildnis unter allen förmlichen Bildnissen des Rembrandt das unbefangenste. Aber ist es nun ein »Rembrandt« vom echten Wesen? Entspricht dem beschwerten Begriff, den wir mit Recht von diesem Wesen in uns tragen, solche Liberalität des Farbigen, solche Liberalität des Auftrags? Wo sonst ist er so farbig, wo sonst so frei? Ist er nicht ein Maler des Tons, und ist das Malerische des Rembrandt nicht immer wie ein letztes mächtiges Schlagen verwundeter Flügel von riesiger Spannweite und einem Gewicht, das auch sich selbst noch überwinden muß? Vielleicht aber, daß dieses Bildnis zu bedeuten hat: auch das repräsentative, ja das elegante Bildnis läge im Bereich des Rembrandt — wenn das Modell nur mehr ist als ein Bürger; wenn das Modell voraus und nachher in seinen Metamorphosen begriffen und gefaßt werden darf, wenn es ein Vorher und ein Nachher *hat*, dann kann es einmal auch im Zustand seiner gesellschaftlichen Identität bewahrheitet werden; um so viel mehr kann dies geschehen, je gewisser diese Identität, diese gesellschaftliche Gegenwart eigentlich nichts ist als eine mit aller herrenmäßigen Meisterschaft getragene Tracht — ein

Kostüm, das Kostüm eines sehr edlen Schauspielers. Hier spielt er besser als alle Patrizier der Stadt, als alle Bannings und Ruytenburghs den gewachsenen Aristokraten. Übermorgen abend wird er den Hamlet spielen; elegant wie er selbst, elegant wie die Schwungfeder des Geistes wird der abgeschnallte Degen in die Ecke geworfen sein; der heute geschlossene Hals wird ihm offen sein, die roten Haare werden niedergehen wie eine Perücke, die feinen Beine werden nervös knicken, die Hüften, schmal, empfindlich, sinnlich, werden sich ins beweglichste Parallelogramm verschieben. Die edle Prosa des Bildnisses von 1654 wird möglich sein, da diese Poesie des Hamlet möglich war und wieder möglich sein wird — eine mystifizierende Poesie. Aber Six wird in allen Rollen er selbst sein. Der Herr aus Amsterdam, der Prinz aus Dänemark — beides wird echt sein. Auch die rote Perücke wird echt sein — Haar, feuriges Haar aus dem Brand und Rauch seiner Gedanken. Echt sein wird auch der Liebhaber Rembrandts, echt alles, was in ihm Nachfolge des Rembrandts ist — »imitatio«; echt die leichte gesellschaftliche Rückversicherung dieses Nervösen, der sich dem Rembrandt für eine Skizze aufs echtste preisgibt — preisgibt, so möchte ich sagen, à fonds perdu. Echt ist die Dämmerung um diesen Menschen, die noble Zweideutigkeit der Luft um ihn und der Natur, der Haltung. Echt ist endlich ebensowohl die scharfe Präzision der Bildnisradierung von 1647 wie das geisterhaft Verwehende der gemalten Skizze. Ist Rembrandt durch ein unbenennbares Geheimnis fasziniert, das dem Geheimnis der Saskia verwandt wäre? das auch den Charme des Titus ausgemacht haben muß, des Sohns der Saskia? Wie dem sei: hier sind Verwandlungen, und der echte Prinz ist dem echten Volk so nahe, weil eins aus dem anderen ist, wie ein Extrem aus seinem Gegenteil. Hier wären Verbindungen des Rembrandt mit der Welt in ihren geheimsten Gängen zu erspüren . . . Man soll sich nicht zu sehr auf eine Überlieferung berufen, die besagt, daß Six versucht habe, den Rembrandt von gemeinem Umgang abzuziehen und ihn der guten Gesellschaft zu erhalten; auch nicht zu sehr auf die Überlieferung, die sagt, daß das Verhältnis der beiden eigentlich zwischen die Jahre 1645 und 1650 oder 1654 eingeschlossen sei. Es ist klar: Six muß, wie er ist, den Freund in die Bedingungen seiner Existenz, der des Six selbst, einzubinden trachten, da er, Six, sie meistert und ihre Vorteile empfindet; man vermißt, soweit ich sehe, auch eine Überlieferung, die den Six am Grab des Rembrandt zeigen würde; aber es ist schwer vorzustellen, daß dies zwar noch in den Tagen der Saskia, wohl 1641, eingeleitete, aber nicht in der Konvention *begründete* Verhältnis mit dem guten Ruf des Rembrandt vergangen wäre, wenn es auch vorzustellen ist, daß es eines Tages zur gesellschaftlichen Taktik des Six gehören mag, die offizielle Distanz zu erweitern.

Rembrandt vermag das Bildnis; aber es muß das Bildnis der Metamorphose sein. Was *nur Gegenwart* hat, *nur Eines* ist, gilt nichts. Der Bruder Adriaen, von der Melancholie des Rembrandt magnetisch angezogen, wird in den Farben der Melancholie gemalt, welche rückblickend ein Schicksal umfaßt; er ist im Antlitz violett wie das Tiroler Steingebirge unter dem verwandelnden Regen; die weißlichen Stoppeln des Bartes haben den Ton alten Schnees, den patinierenden Ton des Schimmels . . . Dies alles nun ist hauchdünn gemalt — und doch: wie sehr, wie wunderbar ist es *gemalt*! Von anderer Art indes das übrige. Rembrandt hat auch mehr als nur *ein Mittel*, malerisch zu sein. Er stülpt dem Bruder einen goldenen Helm aufs Haupt; dieser Helm ist mit goldener Paste buchstäblich modelliert. Und wiederum: die Einheit der Erscheinung wird dennoch nicht zerstört. Auch Phöbus und die Wolken sind zur gleichen Stunde da. Auch Mavors und der arme, der müde, entsetzlich müde Bruder sind einander nicht im Wege; auch Proletariat und Mythologie sind zusammengekommen . . . Mavors; irgendein Stück Mythologie; sie erweist ihre Echtheit endlich am gewissesten dadurch, daß sie, über das Metaphorische aller Mythologie hinaus, noch bekennt, eine überaus traurige Maskerade zu sein, die sich vergißt: denn nichts ist dem Bruder, der vom Bruder unterhalten wird, der das Brot eines Modells ißt, eines zwar geliebten Modells, so fern wie ein Goldhelm. Dem Adriaen — dem gewesenen Schuster, gewesenen Müller . . . Es ist diese unendliche Dialektik der Spannungen, in der die Atmosphäre eines *schönen* rembrandtischen Bildes entsteht. Der polnische Reiter trabt vorüber; er ist ein Bild des Transitus — auch er, so elegant er sitzt, so gewiß er die Rechte in die Hüfte stemmt, so voll von Pfeilen ihm der Köcher klappert, so sehr der Blick, die Nase, die knappe Lippe das Gesicht des großen Herrn zeichnet, der die Dinge in der Perspektive des Kavaliers erblickt. Der Berg im Grunde ist ein Grab von Abenteuern, ein Tumulus ausschweifender Natur; das weiße Pferd ist die schnaubende Rosinante des Romans — durch Hafer gestrafft, aber nicht weniger mythisch. Es ist ein weißes Pferd aus einem grauen Traum. Aber der Blick des Jägers mit dem Falken ist der Blick des Todes selbst. Was ist hier noch von Malerei zu reden, da sie von selbst aufgeht — gleichsam nicht mehr von einer menschlichen Hand, sondern von der Hand eines Geistes bewegt? Was ist gesagt, wenn einer sagt, dies müsse das schönste Bildnis sein, das Rembrandt je könne gemalt haben? Aus der Kunst geht hier das metaphysische Leben selbst hervor. Der Jäger ist der wirkliche Gesandte des Rembrandt von der anderen Seite; mir wenigstens ist zumute, als werde mir, wenn ich einmal zum Sterben komme, der Tod in dieser Gestalt auf der Schwelle einer Türe stehen, die von selbst sich öffnet: so blickend unter einem Federhut, mit dieser niemals

sonst gesehenen Inappellabilität der Traurigkeit im Blick, und so den bemützten Falken auf der linken Faust tragend, während die rechte Hand, in den Gurt gesteckt, nicht etwa greift und holt, sondern nur wartet; so würde dem Gesandten des toten Malers das Ordenskreuz unterm Herzen hängen — einem gespaltenen Herzen; das Antlitz würde ein mürber Schimmer sein, der Bart das Bild einer Würde, die in Gottes Diensten steht und seines vom Satan verfolgten Knechtes Rembrandt; es würde kein Wort aus diesem Munde gehen, doch nie würde die Schönheit eines baritonales Gesanges schöner gewesen sein als solches Schweigen. Und nun — ja nun freilich würde alle Metamorphose zu Ende sein; nun würden endlich, endlich anfangen — die Dinge selbst.

Man ahnt, weshalb dem Rembrandt das Bild der Bürger unerträglich ist, so daß es ihm nicht zur Fülle des rembrandtischen Wesens gedeihen kann: die Bürger wollen Dinge sein, bevor Dinge sein *können*; sie stabilisieren das Definitive, wo doch dem Menschen einzig die Zustände der Verwandlung nicht lästerlich sind.

Er hat mannigfach versucht, dem Wunsch der Gesellschaft nahezukommen. Im Jahre 1641 malt er eine Allegorie der Gesellschaft; er malt sie im Geschmack des Rubens; sie heißt die »Eendracht van het land«. Man hat die Skizze, ein Datum mißlesend, das 1648 zu bedeuten schien, zu einer Allegorie auf den Westfälischen Frieden gemacht. Das Datum ist 1641 zu lesen; die Skizze bedeutet eine Ekloge auf die Einigkeit des Landes im noch unbeeendeten Kampf gegen Spanien. Es ist kaum nötig auszusprechen, daß eine Allegorie nicht eine Verwandlung im Sinn Rembrandts sein kann: er verwandelt an der Realität des Objekts, vom Wirklichen aus, ja vom Banalen aus, aber nicht in der Schicht der begrifflichen Anzüglichkeiten. Dies wird, so scheint es, auch von der Zeit gespürt. Das Stück, 1641 konzipiert, wird noch im Inventar des Jahres 1656 gefunden; es ist wohl anzunehmen, daß es nicht begehrt worden ist. Übrigens scheint es als Skizze braun in braun (mit etwas Himmelblau) bestimmt gewesen zu sein, als Vorlage für eine Radierung zu dienen.

Die Allegorie der »Eendracht« gehört dem Zeitkreis um die »Nachtwache« an; so mag sie beweisen, wie viel dem Rembrandt in jenem Augenblick noch an einem Einverständnis mit der Welt gelegen ist. Er hofft. Aber er hört auf zu hoffen. Das Bildnis vereinzelt sich. Der »Civilis« wird ein Mißerfolg, das Bild der »Staalmeesters« nicht eben ein Triumph: man spürt die heimliche Säure, die an dem Bilde frißt.

Er wird dennoch den späten Versuch nicht scheuen, der in dem Bild der Familie (zu Braunschweig) bekundet ist. Er wird trachten, den Ausgleich zwischen dem einfach Gegenständlichen der Aufgabe und den metaphorischen

Schwingungen des eigenen Geistes, zwischen allernächster Sachlichkeit und religiöser Distanz zugunsten des *Malerischen* zu entscheiden, das Malerische aber zu den Grenzen des Metaphorischen fortzubilden, ja darüber hinausgleiten zu machen. Das Bild wird herrlich und problematisch sein. Der Bürger ist, wo seine Identität in Frage gestellt werden muß, der Antipode der Künste, die von ihm protegiert werden. Aber von diesem Bildnis wird in anderem Zusammenhang noch mehr zu reden sein.

Das Braunschweiger Familienbild geht mächtig in die Breite; es dehnt sich in der organischen Materialität des Malerischen bis zu den schönsten Ahnungen des Geistes. Hier ist mehr als Velazquez, wiewohl man die Natur auch dieses Bildes in die Nähe des Velazquez stellen darf. Doch das letzte Wort wird auch von diesem prächtigsten der bürgerlichen Bildnisse des Rembrandt, auf dem ein vergrößernder Schein des Feudalen ruht, nicht gesprochen. Sein letztes Wort (im moralischen Sinne) ist die Imagination zur Bibel: der Verlorene Sohn.

Der Verlorene Sohn . . . Dies ist der wahre Name des Rembrandt selbst, und nicht allein das Ende des Titus hat das Stichwort zu diesem tragischen Auftritt gegeben. Rembrandt ist ein Verlorener: nicht vor dem Schoß und ewig unsichtbaren Angesicht des Gottes, der nichts aus seinen Händen läßt; wohl aber im Bereich der menschlichen Gesellschaft, die mehr auf ihre eingetragene Personalität, als auf eine Kunst erpicht ist, welche den Personalien die Zerstörung androht. Hier ist ein Verbannter. Dies Leben ist ein Exil. Darf es nicht geschehen, daß dem Verbannten das Herz zerspringt? Wäre sein Drang zur Gesellschaft nicht ein legitimer Wunsch gewesen?

Zwei Dinge machen das Leben des Mannes: die Frau und die Gesellschaft. Wenn er an beiden einen Schiffbruch leidet, geht seine Kunst im Verlorenen auf; nun ist nur mehr eine Instanz über ihr — der Himmel. Dies Dasein aber ist zu schwer.

Es gibt eine Institution, die errichtet wird, sich selbst errichtet, da gefühlt wird, daß solches Dasein zu schwer ist: daß solche Unmittelbarkeit der Stellung des Menschen gegen den Himmel den Menschen tötet. Die Institution, von der ich rede, ist die Kirche. Ihre körperliche Gegenwart ist der Dom. In ihm nun würden die Dinge freilich eine einfache Gegenwart behaupten dürfen; es ist seine große Mittlerschaft, die dies erlaubt; in solcher Lehnsabhängigkeit mag der Mensch, das Ding getrost unter dem *Anschein*, unter dem *Bilde* des *Definitiven*, des *dauernd* Gegenwärtigen existieren . . . Aber es muß die katholische Kirche sein: die Kirche um alle. Mit mechanischer Notwendigkeit ist Häresie, was von ihr abfällt; und vollends ist der Sinn der Kirche aufgehoben, wo ein Bekenntnis die methodische und weise Mittelbarkeit der geistigen

Lehnsverhältnisse durch den Anspruch des Immediaten zu sprengen droht. Keine Kirche mehr zu haben ist nichts anderes.

Dies ist der Fall des Rembrandt. Sein Platz ist nicht nur nicht in der Gesellschaft. Sein Platz ist auch nicht in einer Kirche, die so sehr Kirche wäre, daß sie alle umfassen würde (alle oder keinen) und der Gesellschaft erst die Sanktion verleihe. Er ist doppelt exiliert: aus der Gesellschaft, aus der Kathedrale. Er ist allein vor Gott. Welches Schicksal kann schwerer sein!

Wo keine Kirche ist, die den Maler malen läßt; wo nicht einmal die angemessene Gottähnlichkeit eines barocken Hofes bändigende Einheit sichert; wo Oranier den Künsten wenig zu tun geben: da bleibt allein der Anspruch des weltlichen Bürgers auf sein Bildnis. Diese Dimension ist zu klein. In den Zusammenhang der Kirche aufgenommen, würde sie mitgetragen werden; emanzipiert ist sie zu wenig.

Rembrandt steht auf und gründet sich die pathetische Komödie der »Nachtwache«; er gründet sich den Schatten einer Kollektivität, die an Gewölbe und Weihrauch der Kirche von fernher erinnert. Wie sollte man dies dulden, da man calvinisch, ikonoklastisch und weltlich ist? Es ist nicht möglich. Er aber kann fortan nur dies Eine wollen: in seine eigene Heimlichkeit gehen und von ihr her die Welt ins Malerische werfen, damit sie an jenem Geist vergehe, der aus seiner Allmacht auch alles verantworten wird. Er kann als »Philosoph« in dem Gewölbe des Kellers sitzen, welches eine Art von Rückkehr der Kirche in die Katakomben der ersten Christen ist.

Ich frage mich zuletzt auch jetzt noch, ob es wahr ist, daß ein Genie niemals den Sinn seiner Welt enthalte. Aus dem Leben des Rembrandt steigt hinreißend die Versuchung, dem Worte des Verhaeren ein Echo zu sein, wenn er verzweifelt ausruft — er selbst ein Geist weit über die Maße seines Landes hinaus: »... daß niemals ein Genie sein Land verkörpert.« Ist es möglich? Lesen wir genau. Es wird vom Genie gesprochen. Jan van Eyck ist nicht ein Genie; er ist ein Künstler auf anderer Plattform als der genialen — weniger gottlob und wieder mehr. Ja — genau gelesen ist das Wort des flämischen Dichters französischer Sprache wohl die Wahrheit: das Genie ist die Verfassung eines Menschen, der in der Minorität des Einzelnen gegen ein Land steht — dem *er* den Sinn verleihen muß, dessen *es* fähig wäre. Vordem lagen Sinn und Volk beisammen, ineinander. Nun sind sie getrennt. Das Genie ist die abgelöste Gestalt des Sinns: der Sinn fliegt einsam als gelöste Funktion, und auf dem niederen Land gedeiht das Phlegma der emanzipierten Materie am eiteln Spalier ihres Bildnisses.

SECHSTES KAPITEL

SASKIA

DIE Reihe der Bildnisse, welche diesen Namen beschwören, beginnt im Jahre 1632. Sie geht, wenn anders das Berliner Bildnis mit der Toque, das so merkwürdig an den psychologischen Blick und an die Malart des Rubens erinnert, zu Recht auf Saskia gedeutet wird (woran sich zweifeln ließe), bis ins Jahr 1643: bis über den Tod der Saskia hinaus, so daß dies letzte Bild einen freundlichen Gedanken aus der Erinnerung besagen würde. Zwischen den Grenzen liegen sechzehn, siebzehn, vielleicht auch mehr Bildnisse (je nach der Deutung): so daß im ganzen etwa zwanzig Porträts der Saskia gezählt werden mögen — ungerechnet die Bilder, denen Saskia auf irgendeine Weise Ursprung geben mochte: ohne die Petersburger Danae, und ungerechnet Zeichnung wie Radierung. Das graphische Bildnis nicht mitzuzählen würde freilich nicht heißen es gering achten. Die Zeichnung nach der eben »getrauten« (das ist: verlobten) Saskia, vom 5. oder 8. Juni 1633, gehört zu den liebenswürdigsten Bildnissen der problematischen Frau und zu den schönsten Zeichnungen Rembrandts überhaupt. Die Radierungen nach Saskia kennzeichnen vielleicht sogar besonders Naturell und Geschichte der Gattin, der Ehe. Hendrickje wird von Rembrandt kaum je radiert werden; diese innigere Frau darzustellen, wird das weiche Mittel des Malerischen gerade gut genug sein. Anders Saskia. Sie ist sozusagen interessanter — womit freilich eine verhängnisvolle Kategorie von Gattinnen angedeutet wäre; sie ist spröder, spitzer, trockener, kälter, auch mehr momentan; so daß die schärfere Sprache der Radierung, die psychologischere, springende, ätzende, wenn man will intelligentere, doch gewiß auch mehr skeptische und dem bloßen Impromptu nähere recht angemessen scheint, ein Mittel des Bildnisses dieser Frau zu sein. Hendrickje Stoffels wird *gemalt* werden; ihr Bildnis wird im schwereren Mittel beruhen und einer so tiefen als schweren Kontinuität des Verhältnisses und der Anschauung entsprechen. Um Saskia bewegt sich Rembrandt nervöser. Seine Blätter nach ihrem Kopf sind fast etwas gereizte Versuche, diese kaum erreichbare Frau zu greifen. Die andere, Hendrickje, wird

er haben, einfach haben; er wird sie einfach besitzen, und also wird er sie in den schwerflüssigen und breiten Strom seiner Malerei mit aller Selbstverständlichkeit aufnehmen. Malt er aber Saskia (und er malt sie öfter als Hendrickje, weil sie ihn taquiniert, weil er ihrer keinen Augenblick seiner zehnjährigen Verbindung mit ihr eigentlich sicher ist), so hat auch das gemalte Bild kaum je den schönen Fluß des Natürlichen, den etwa das Bild der Hendrickje im Louvre oder im Berliner Museum haben wird, sondern fast immer eine etwas ungemütliche Spannung oder eine kühle Sachlichkeit, oder den gewagten und beklemmenden Charakter des Experiments, um nicht zu sagen: des Künstlichen.

Rembrandt ist von Leiden nach Amsterdam gezogen, wohl Mitte oder Ende 1631. Man findet ihn alsbald, gewiß von Juli 1632 an, bei dem Maler und Kunsthändler Hendrick van Uylenburgh an der Breestraat bei der Anthonies-Sluys freundschaftlich in Wohnung. Hendrick mag ihm auch als Verkäufer wichtig sein.

Man hat versucht, die näheren Umstände der Jungesellenwirtschaft zu erkennen. Um das Jahr 1632 entstehen mehr als zehn Bildnisse einer Frau (die in der Tat ein und dieselbe scheint). Die Frau ist als Rembrandts Schwester Lisbeth gedeutet worden. Bode konstruiert, die fürsorgliche Mutter Neeltje habe dem Rembrandt die jüngere Schwester aus Leiden nach Amsterdam mitgegeben, damit sie seiner kleinen Wirtschaft vorstehe. Veth hat dagegen gesprochen: er findet nicht nur Lisbeth van Rijn zu jung für solches Amt (sie zähle um 1632 kaum mehr als sechzehn Jahre), sondern zweifelt auch daran, daß die Züge der so oft gemalten Frau von 1632 und 1633 durchaus in die Familienrasse der van Rijn weisen; die familiäre Physiognomie der sogenannten Schwester Rembrandts scheint dem klugen Auge Veths dann und wann in den Typus der Uylenburghs überzugehen, so daß es sich um eine Verwandte der Saskia handeln möge. Mir scheint: die Ähnlichkeit mit Rembrandt sei allerdings auch unverkennbar; und ist es wahr, daß »Lysbeths« Züge mit denen der Saskia vermischt erscheinen, so würde ich wieder an jenes Grundgesetz der Anschauung, ja des Erlebens des Rembrandt denken, dem ich den Namen der rembrandtischen Metamorphose geben muß. Immer geht ihm ja eins ins andere über; die grinsende Saskia in Dresden wird dem plebejischen Rembrandt gleich; kein Wunder, wenn er etwa in die Liebe zur Schwester die zur Saskia mischt und so die Züge beider Frauen ihm ineinander wachsen. Die Welt ist ihm eins; sie ist ihm das eine im anderen, das andere im einen; dies gerade ist das schönste Wunder seiner Kunst, daß es sich so verhält; daß er die Fähigkeit verlernt, zu unterscheiden, und alles in der Kollektivität vermischt, der seine große, überpersönliche und

also anonyme Liebe gehört. Seine Liebe aber ist seine Leidenschaft — und seine Liebesleidenschaft, sein Fluch fast, seine abstrakte Leidenschaft im mörderischen Wettbewerb mit den unterschiedlichen Frauen, ist seine Kunst. Man würde also nicht gewiß entscheiden können, ob Lisbeth gemalt ist; aber es wäre auch ein wenig gleichgültig. Wesentlicher ist dies: daß er um 1632 und 1633 in der Tat den eigenen familiären Typus, eine Art ins Weibliche gekehrten Selbstbildnisses mit dem familiären Typus der Saskia mengt. Dies ist wesentlich: daß er sich selbst spürt und sieht, und daß er verliebt ist. Denn er ist verliebt.

Saskia, eins von neun Kindern des Rechtsgelehrten Rumbartus van Uylenburgh, Bürgermeisters von Leeuwarden in holländisch Friesland, am 2. August 1612 calvinisch getauft, erscheint im Jahre 1632, nun verwaist, zu Amsterdam. Sie hat in der Hauptstadt einen Teil ihrer Sippe wohnen. Hendrick, Rembrandts Mietgeber, ist ihr Vetter. Vetter ist ihr auch der calvinische Prediger Jan Cornelisz Sylvius zu Amsterdam, sehr fahl und etwas scharf von Angesicht, nicht unbedeutenden, wiewohl unsympathischen Aussehens, zu seiner Zeit ein berühmter Gottesgelehrter; er hat, wie diese Sippe in der Exklusivität und falschen Sicherheit der Inzucht lebt, eine Schwester oder Base der Saskia zur Ehefrau: Aaltje van Uylenburgh. Bei dem Paare Sylvius ist Saskia zu Besuch. Es ist natürlich, daß sie auch den anderen Verwandten besucht: den Hendrick. Es ist natürlich, daß sie dort den Rembrandt sieht und von ihm gesehen wird. Und es ereignet sich, was sich ereignen muß, da es absurd ist. Rembrandt, plebejischen Geblüts, wohl auch von wenig erzogener Haltung oder aber aus Temperament der Saboteur erlernter Manieren, naturhaft, in jedem Fall kaum ein gepflegter Verwalter gesellschaftlicher Bildung und Allüre, wenn er sich erlaubt, zu sein, wie er ist — Rembrandt wird just von den Eigentümlichkeiten angezogen, die ihm mangeln: die feine Sitte tut es ihm an, die gesellschaftliche Conduite, und darinnen noch der feinere, dünnere Umlauf des patrizischen Blutes. Es ist wichtig, des Augenblicks genau gewahr zu werden. Rembrandt, Stürmer und Dränger, allem Offiziellen abhold, wie er sich mit Lievens ja weigert, der Mode zu gehorchen und nach Italien zu reisen, ein Oppositioneller aus der höheren Gewalt des Bluts, ist dennoch aus Leiden nach Amsterdam gekommen, denn er sieht, im naiven und begreiflichen Widerspruch zu sich selbst, die eigene Zukunft noch auf einem gesellschaftlichen Boden. Sein jugendlicher Optimismus kann noch nicht messen, wie sehr, in welchem ausschließenden Unmaß, die Gesellschaft sein Feind, vollends aber er selbst der ihre wird sein müssen. Noch bringt er, den wesentlichsten Unterscheidungen seines Lebens noch fremd, wie es Art und Vorrecht der Jugend ist, das Unvereinbare zusammen;

noch fügt er das Inkommensurable, nämlich sich selbst und die Gesellschaft, in eins: in »seine Zukunft«. Wohl fühlt er, wie sehr ihm diese bürgerlichen Herrschaften, diese Theologen, diese bourgeois-gentilhommes, diese falschen Junker, denen ein gekauftes Landgut die adligen Prädikate borgt, im Grunde zuwider sind. Wohl fühlt er gegenüber dem Soziologischen schon die eigene, furchtbare und befreiende Exterritorialität. Aber er steht noch nicht auf der Schwelle zu den Folgen. Er meint noch, man vermöge das eine, ohne das andere zu lassen. In die angeborene Empörung gegen das gesellschaftlich Gültige mischt sich noch ein harmloses Zutrauen, eine ahnungslose Loyalität; ja eine versuchende Nachgiebigkeit und Bewunderung; die Vision einer bürgerlichen Laufbahn, die bei einer Mühle anfängt und über ein glänzendes Stadthaus am Ende gar zu einer gleichsam fürstlichen Besetzung am Lande wiese. Rembrandt ist nichts weniger als klug; er ist nichts weniger als im soziologischen Sinne scharfsichtig, voraussehend. Er wird eines Tages durch bittere Erfahrung wissen, was ihm möglich ist, was nicht, und was den anderen möglich ist, was nicht; er wird es nie durch Klugheit wissen — denn wäre er klug, so wäre er ja von vornherein weltlich; so wäre er taktisch, diplomatisch wie Rubens, der genialisch Flachere, und also von Anfang an ein Anwärter auf die Assekuranzen der Gesellschaft, anstatt zu sein, was er wirklich ist: nämlich ein über die gesellschaftliche Verantwortung hinüberreißendes Element von nur persönlicher Notwendigkeit. Jetzt, 1632, sieht er die objektivsten Gegensätze noch dogmatisch und töricht in eine subjektive Einheit zusammen — die erst später als Illusion erwiesen sein wird. Einstweilen ist er verliebt; drum gibt es keinen Gegensatz; die Welt ordnet sich mit allen ihren Unvereinbarkeiten um die bestehende Möglichkeit einer verliebten Verbindung; und wir müssen dem jungen Rembrandt sogar zugestehen: dieser Optimismus ist nicht einmal ein Kompromiß; wenigstens nicht in der Gesinnung, vielleicht nicht einmal in der Sache . . .

Der Mut des Verliebten trägt ihn dahin; sein Temperament, von der Natur mit allzu schweren Flügeln ausgerüstet, schlägt nun die schweren Flügel so, als ob sie leichter geworden wären. Der kleine Hauch aus Saskias Mund trägt spielend den lastenden Gestus des großen Vogels, von dem mit einem Wort des Baudelaire sonst würde gesagt werden können: *ses ailes de géant l'empêchent de marcher* . . .

Der Naive, der Gutgläubige, der Loyale: er schickt sich mit Anstand, besten Meinens, auch mit Geschick in die Forderungen der Welt, die sich da anläßt, ihm sich zu öffnen. Er hat die Anatomie des Doktor Tulp zu aller Zufriedenheit der Gesellschaft beendet. Er wird fortfahren. Saskia wird seine Muse sein — eine patrizische Muse; noch denkt er, es gebe Musen in der Gesellschaft.

Er sieht sie an, und sie bezaubert seine Torheit. Sie ist von zierlicher Gestalt; sie ist rasch und von einer Art spröder Grazie; sie hat einen weißen Teint, der vielleicht nicht ganz gesund ist; sie ist mit Sommersprossen reizend gefleckt, hat eine blasse Kehle, die ins Bläuliche geht, »une gorge nacré«; wie wird sie erst am ganzen Leibe weiß sein, und wie bläulich werden die Adern durch die feine Lasur der weißen Haut hin ihren allgegenwärtigen Lauf bezeichnen . . . Sie ist sehr weiß, diese Haut, und diese blauen Adern drin sind distinguirt. Wird das Blut in ihnen zu langsam und zu leise gehen? Wird der Puls matt sein? O nein, denn sie ist beweglich und geschwinde; ein wenig klein, oft kindhaft zart, aber munter und beweglich — oft wie ein Eichhörnchen. So kann sie sein: dann, wenn Rembrandt sie sieht und wenn sie dem schweren, etwas kurzbeinigen, etwas bärenhaften Gesellen gefallen will; und o — die Calvinistin, der ein predigender Vetter Gastfreundschaft gewährt, der gar jener ebenso angesehene als steife Dogmatiker Johannes Maccovius in Friesland zur Sippe gehört, sie ist kokett genug; das etwas freiere Haus des Veters Hendrick leistet den koketten Instinkten noch angenehmen Vorschub. Wohl zu merken: sie vergibt sich nichts; sie hat das Benehmen einer holländischen Bürgerdame im dicken Kleid und ewig tadellosen Spitzenkragen. Aber es geschieht wohl doch in einem lockeren Moment, daß die Möglichkeit künftiger Verwegenheiten an ersten kleinen Beispielen sichtbar wird . . . Übrigens — nicht wahr: über und an der weißen Haut hat sie rötliche Haare, wie die Friesinnen es wohl haben, und ihre Augen gehen aus dem Blauen, Grauen ins Meergrüne? Und ihre Stimme ist ein wenig dünn, ein wenig spitz? Nicht wahr: es könnte ein Funken von einer kleinen Hexe in ihr sein; man könnte einen ungefähren Verdacht haben . . . Sie ist nicht ungefährlich. Sie ist ein wenig undurchdringlich; man weiß nicht genau, wer sie eigentlich ist, tief innen, unter dem harten Corsage aus schwarzem Atlas, das panzernd den Busen unfühlbar macht, und unter dem ewig tadellosen Spitzenkragen; unter den rötlichen Haaren und den etwas meergrünen Augen. Es ist das Geheimnis von einem »Wesen« an ihr, das nicht durchaus Mensch wäre; das sich und andere nicht einfach auf eine durchaus gute oder aus Gut und Böse gemischte Mitte bezöge; etwas Ungewöhnliches ist an ihr, das sich nicht kennt und die menschlichsten Empfindungen der anderen nicht recht begreift. Ist es gesellschaftliche Konventionalität oder ist es eine im Menschlichen nicht völlig angelegte, nicht völlig ausgebildete Natur, die dieser Saskia verwehrt, das eigentlich Menschliche durchaus zu begreifen und zu tun? Sie ist seltsam knapp, oft ungewöhnlich spröde. Ist sie gut? Ist sie im eigentlichen Sinn auch nur sympathisch? Fast sagt man: nein. Sicher ist um sie her ein Zweideutiges, das beunruhigt; ein Zweideutiges, als wäre sie nicht aus einem eindeutigen Element gemacht —

nicht nur ein Kind der Erde sondern auch des Wassers, mit Undinen als Ahnfrauen, mit Nixen als Muhmen . . . So scheint sie uns, die mißtrauisch sind, da wir vorausszusehen meinen, wie die Beiden leben werden; da wir »das Nachsehen« schon jetzt zu haben glauben. Rembrandt freilich unterscheidet nicht. Er ist gutgläubig. Er wagt mit der Unbefangenheit und der geringen Kritik seiner Jahre; fast sagt man: mit einer Frivolität, die sich selbst nicht mißt. Zwar macht man es ihm nicht leicht. Die Sippe der Saskia läßt allerlei offiziellen Widerstand spüren. Aber dies reizt ihn vollends. Nun wird der Wille, diese Frau zu haben, auch noch politisch! Wie — man will ihm diese Frau versagen — ihm, dem Müllerssohn und Malersmann? Der Plebejer hebt die Fäuste gegen die sogenannten Patrizier. Es wird eine kleine Revolution gewonnen. Inzwischen sieht man sich bei dem jovialen Hendrick. Verspricht sie Wärme? Die Frage ist von Rembrandt nicht gestellt; die Frage ist eines anderen Alters . . . Aber vielleicht verspricht sie Hitze; denn sie entzündet und scheint selbst entzündlich — am allermeisten, wenn sie in den Schranken der calvinischen Gesellschaft steht und wartet. Mit einem Worte: es ist eine Friesin.

Ihr hat wiederum er es angetan; er wiederum reizt sie, weil sie das Gegenteil ihrer selbst spürt und dem irren Gesetz der Liebe gehorcht, welches nicht so sehr das Gleiche, als das Komplementäre, ja das Feindliche herzieht. Ist sie, Saskia, vom Geblüt der Wasserfrauen, die eine kühle Haut haben, doch inwendig ein gefährliches Residuum von Hitze, so ist er, Rembrandt, eine Art Erdteufel: ein vulkanisches Geschöpf mit Amboß und Feueresse im Innersten einer verborgenen Höhle. Es fehlt nur, daß er hinkt. Ist sie, Saskia, gewissermaßen vornehm, so ist er ein losgesprengtes Stück volklicher Materie; hat sie Form, so hat er Natur; ist sie zierlich, so ist er grob; ist sie eine kleine Frau, so ist er mit ungeschlachten Händen ihr unwahrscheinlicher, aber desto mehr beehrter Beschützer — und in ihm selbst wird die generöseste Empfindung, die von einer Frau in einem Mann geweckt werden kann, der Instinkt der Protektion, mit der demokratischen Opposition gegen die patrizische Sippe eine sehr starke Spannung ausmachen, die an sich allein, auch ohne die Tatsachen der frischen Verliebtheit, viel bewirken könnte; zumal wenn noch der uneingestandene Gedanke hineinspielt, es könne etwa die Aufgabe sein, nicht bloß mit dieser Frau gesellschaftlich zu werden, sondern auch die feine kleine Frau aus der nebligen Konvention und aus der Zone des Persönlich-Undurchsichtigen in den Bereich des Einfach-Menschlichen zu ziehen.

Am 8. (oder 5.) Juni 1633 ist das Verhältnis zur Verlobung gediehen. Ein sehr korrektes Verhältnis: für den Winter von 1633 auf 1634 kehrt Saskia in ihre Heimat Friesland zurück. Sie pflegt zu Franeker ihre kranke Schwester Antje

und bestattet sie dort im November. Dann wohnt sie bei den van Loo in Anna-Parocchie, die ihrer Verwandtschaft angehören. Dort wird nach dem Umlauf des Winters und Frühjahrs die Kopulierung vollzogen, wiewohl am 10. Juni 1634 das Aufgebot zu Amsterdam geschieht; Rembrandt muß nach Friesland hinüberreisen. Am 22. Juni 1634 heiratet man — fern also in Friesland, auf dem Boden der Braut, »zu Bildt auf Sint-Annenkerk«. Die van Loo assistieren. Die Kopulierung wird in aller Form erst auf dem Gemeindehause, dann in der Kirche des Amtsbezirks exekutiert. Wir wissen noch den Namen des ministrierenden Pfarrers: er heißt Rudolf Harmensz Luinga. Alles ist in Ordnung.

Die gesellschaftliche Vereinigung Rembrandts mit Saskia van Uylenburgh ist zeremoniös vollzogen. Die Widerstände der Sippe gegen den minderen Mann, den Müllerssohn, den Maler, der schließlich gefallen würde, wäre er wie mancher offizielle Meister ein peintre-gentilhomme, ein unverdächtiger Maler-Kavalier anstatt des Banausos im lucianischen Sinne, als der er den feinflammen Bürgern erscheinen mag, sind zwar nicht aufgehoben, aber zurückgestellt; man erinnert sich entschuldigend, daß in der Verwandtschaft der Saskia auch sonst schon ein Maler da ist, und findet schließlich, daß auch die Kunst nicht nur ein leidlich honnettes, sondern auch ein nahrhaftes Gewerbe sei: in der Hauptstadt wenigstens ist man, ohne Bohème zu sein oder Bohème zu tolerieren, von Vorurteilen gegen »die Künstler« freier und betrachtet sie, wenn auch nicht ohne heimliche Vorbehalte, als mögliche, unter Umständen auch schmeichelhaft-dekorative Mitglieder der guten Gesellschaft. Wohl. Aber die persönliche Vereinigung Rembrandts mit Saskia, zumal eben innerhalb der gesellschaftlichen, die menschliche Vereinigung wird schwieriger sein.

Im Jahre 1633, im Jahre der Verlobung, radiert Rembrandt das »Schiff der Fortuna«. Ein Reiter, Lorbeer um die Stirn, ist auf dem Pferd von weither ans Ufer galoppiert, ein Schiff zu erreichen, auf dem Fortuna selbst am Mast das Segel aufzieht. Er erreicht die Küste in dem Augenblick, in welchem das Schiff in See sticht. Aber in diesem Augenblick genau bricht das Pferd in die Knie; wie verendend fällt es mit schrägem Kopf, mit bangem Blick zusammen; es stößt mit fiebernder Schnauze an den Erdboden, von dem das Schiff in der nämlichen Sekunde abstößt. Der Reiter auf dem stürzenden Pferd gleicht dem Tode selbst; seine Augen sind Löcher, sein Haupt ist der Schädel eines Skeletts. Die verzweifelten Hände, nach beiden Seiten heischend ausgestreckt, scheinen überlebensgroß zu sein und damit das Ungeheuerliche, das Chimärisch-Kolossale der Verzweiflung noch stärker auszudrücken. Es ist zu spät. Der Wind ist aufgegangen; er spielt mit dem Wimpel überm Mast, bauscht das

Segel und verweht Fortunens goldenes Haar. Sie steht am Mast mit dem Rücken gegen den Reiter; nackt, üppig, von Säften geschwellt gegen die im Fieber rasender Eile nun gleichsam jäh verdorrte, jäh ins Skelett geschrumpfte Verzweiflung des niederstürzenden Reiters. O Fortuna! Sie kehrt den Rücken gegen den Reiter. Sie weiß nicht einmal von seiner verspäteten Ankunft; ja nicht einmal von seiner Existenz. Der Reiter will etwa ein Held der alten Geschichte sein. Man hat das Blatt auch zum Schmuck eines dem Rembrandt zeitgenössischen Buchs verwendet; dies Buch ist im Jahre 1634 zu Amsterdam unter dem Titel »Der zeevaert lof« erschienen, nennt einen Autor Herchmans als Verfasser und würde von Rembrandts Radierung nichts nehmen, als eben beziehungslos »ein Lob der Seefahrt«, ein falsches Lob — wenn Rembrandt selbst nicht so viel mehr gäbe, etwas so gänzlich anderes, eher einen Fluch . . . Er gibt einen Widerschein eigenen Schicksals: der Stürzende trägt die ins Ende vorausgedachten Züge Rembrandts. Der gedoppelte Kopf auf der Janusherme ähnelt dem Rembrandt. In diesem Blatt ist die Zweideutigkeit einer Situation befestigt, die eine Situation des Rembrandt ist. Besteht um 1633 die Gefahr, daß Saskia dem Rembrandt entwunden werde — von Vorurteilen und Abneigungen ihrer Gesellschaft, von Unzuverlässigkeiten ihrer selbst, Saskias? »Das widrige Glück.« Bedeutet das Blatt einen ersten Auftrieb des Mißtrauens Rembrandts selbst wider die Möglichkeit, die innere nämlich, einer Vereinigung mit Saskia? Einen jener skeptischen Momente, die eben Momente sind, deutliche zwar, mit metaphysischer Schärfe der Helligkeit belichtete — die aber vom Schwung des Ganzen noch durchgetragen werden und einstweilen noch ohne Folgen bleiben? Wer weiß es? Eines ist gewiß: daß Saskia ihm nicht Fortuna wird; daß sie ihm nicht das glückhafte Schiff führt — oder aber, wenn sie Fortuna ist, das Schiff entführen wird, ohne daß er es bestiegen hätte; mit nacktem Rücken stünde sie gegen seinen entsetzten, entleerten, des Schauens beraubten Blick.

Nein, Saskia ist nicht sein Glück. Aber es ist nur gerecht, hinzuzufügen: er ist auch nicht das ihre. Zwei Gatten: aneinander vorbei. Sie kennen einander nicht. Hendrickje und Rembrandt werden einander kennen.

»Das widrige Glück.« Im Jahre 1634 radiert Rembrandt jenes Blatt mit der toll entblößten Frau des Potiphar und dem entsetzt flüchtenden Joseph. Es ist sicher eine seiner gewaltigsten Radierungen; sowohl im Technischen (wenn es einen Sinn hat, im Angesicht dieses Blattes noch mit solcher Qualifikation zu argumentieren) als auch nach der geradezu physischen Kraft des Ausdrucks. Ein Abgrund des Menschlichen wird aufgerissen. Die Frau wird mit unerhörter Drastik als ein Prinzip der ausschließlichen, der desorganisierenden Gefräßigkeit »ent-deckt«. Sie liegt gleichsam knochenlos, eine gierige Molluske der

Wollust. Ist es eine Allegorie der Erfahrung, die Rembrandt gemacht hat — oder die Allegorie eines Mangels an begehrter Erfahrung? Das Erste würde ihn zwar schwerlich peinigen, denn dieser völlige Mann ist jeder Möglichkeit gewachsen; der Joseph ist eine Fiktion; er hat mit Rembrandt nichts zu tun. Das Zweite würde seine Libidinosität gereizt haben. Es hätte seine Phantasie zu den unmittelbarsten, radikalsten, grellsten Vorstellungen hingedrängt. So wäre er in jedem Fall mit ganzer Kraft bei diesem Blatt, und eben dies macht ja die Vehemenz des Ausdrucks, die keine Möglichkeit mehr läßt, zwischen Fleischlichem und Geistigem zu unterscheiden, die beides umschließt, da sie eins im anderen vollkommen aufgezehrt sein läßt. Wer dürfte wagen, dies Blatt kurzhin als einen sinnlichen Exzeß zu betrachten? Es gibt bei Rembrandt das Sinnlichste nicht außerhalb des Geistes; das Sinnliche wird infernalisch, und das höllische Ereignis betrifft den Geist, da es ihn verschlingt und also in sich enthält, nämlich als einen feinen Umweg der stärkeren Spannung des Fleischlichen. Dies ist so. Aber ist es »das Glück«? Es ist: »das widrige Glück«. Es ist: die Fatalität der Liebe. Fatalität wäre es auch dann (und dann zumal), wenn die eroberte Frau im Unausgesprochenen verharrte; wenn sie weder eine Frau des Potiphar noch ihr Gegenteil wäre. Fatalität ist es noch, wenn die eroberte Frau beides ist, das Neutrale und das Exzessive; das Zweideutige; diese Fatalität wäre erschöpfend, aber auch sie wäre nicht beglückend; auch sie bliebe »das widrige Glück«, eine sinistre Fortuna, eine macabre Seligkeit. Das »Glück« (das echte): es würde eindeutiger sein, gewisser; es wäre nicht von einem undurchsichtigen Hintergrund bedroht; es würde befriedigen. Es wird später dasein und Hendrickje heißen.

Es werden von Saskia Kinder kommen. Sie werden sein. Aber sie werden sterben, eins nach dem anderen. Im Dezember 1635 wird Rumbartus getauft; er trägt den Namen nach Saskias Vater. Man hat vorgeschlagen, sein Bildnis in dem »Ganymed« zu Dresden zu finden, der ein barockes Manneken-pis ist. Am 22. Juni 1638, am 29. Juli 1640 wird je eine Cornelia getauft. Alle drei sind alsbald nach der Geburt gestorben. Nur Titus, am 22. September 1641 getauft, wird leben. Aber auch er wird bei jungen Jahren sterben: siebenundzwanzig Jahre alt; nicht in romantischer Haltung, sondern mit der traurigen Ironie des Unschuldig-Siechenden, ein entsetzlich Desillusionierter, der noch die Kraft behalten hat, gegen den Urheber seines Schicksals nichts als zärtlich zu sein — gegen den Vater.

Denn er, Rembrandt, wird es sein müssen, der den Kindern mit dem Keim des Lebens den der Zerstörung eingab. Wohl ist Saskia nicht von starker Rasse. Sie enthält als holländische Bürgerin zwar auch das Plebejische, wie dies ganze Land von plebejischer Substanz und Form ist, und Rembrandt gewahrt an ihr

gelegentlich sogar eine Art vulgärer Derbheit, etwa in dem Dresdener Bild der grinsenden Saskia, wenn dies Bild nicht besser eine Metamorphose nach Rembrandts eigenem Bilde heißen wird. Aber eher ist Saskia doch dem Grazilen nahe als dem Rüstigen und Widerständigen. Die Puppe auf dem Schoß des Rembrandt ist gewiß das treuere Bildnis. So könnte man denken, sie sei nur nicht vermögend gewesen, die zeugende Kraft des Rembrandt mit einer ebenbürtigen Kraft der Mütterlichkeit auszugleichen und Kinder von großer Lebenskraft zu bringen. Man ist sogar, aus einer instinktiven Abneigung gegen diese Gattin, in Versuchung, sie als eine Frau zu denken, die aus sich selbst überhaupt keine breite Mütterlichkeit vermag, vielmehr, wie sie ein wenig Hexe zu sein scheint, den eigenen Kindern einen frühen Tod bedeutet; als wäre sie eine Frau aus dem Märchen, auf der ein Fluch oder wenigstens eine Ungnade lastet . . . Man würde also im Gefühl vielleicht in solchem Sinn entscheiden, wäre nicht die andere Tatsache: daß auch von der gesunden und robusten Bauernmagd Hendrickje ein Töchterchen geboren werden wird, das stirbt. Die Trauerspiele der kaum geborenen Kinder müssen ihre Herkunft wohl in Rembrandt haben. Gleichgültig wie diese Herkunft gewesen wäre. Es ist genug, zu begreifen, daß er der Urheber ist, der zugleich zerstört. Malt er nicht auch, wie er Kinder zeugt? Sind seine Hände und Augen und die frommen Brünste seines Geistes nicht wie seine Lenden? Er malt; er malt, auch er, mit Ruhe, mit Methode, mit Gleichmaß. Jählings kommt der Moment, wo es ihn verdriest; jählings kommt der Moment, wo es ihn zum Wüsten hinreißt, das aber leicht auch das Höhere sein könnte; er nimmt den in dicke Farbe getauchten Pinsel und fährt mit rasenden Hieben über das schon fein gemalte Bild, unter unbegreiflichem Zwang, außer Verantwortung, zerreißend, verwüstend, und dennoch zum höheren Zwecke einer Auflösung ins Unendlich-Schöne . . . Es ist genug, in diesen Voraussetzungen zu denken, die seine Art bezeichnen; so ist er »verfaßt«. So hat ihn Gott gemeint: als einen Menschen, der fast nach Gottes Vorbild schöpfen kann, aber, da er doch nur ein Mensch ist, dazu verdammt sein muß, das Geschöpfte wieder zu zerreißen. Und ist nicht wahr: je mehr ein menschlicher Genius schöpferisch ist, je mehr das Schöpferisch-Zeugende ihn ausmacht, je mehr es seine Natur ist, desto mehr auch wird er gezwungen, auszuwischen, was er gezeichnet hat? Das »Malerische« ist bei Rembrandt kein Zufall; sein Schicksal selbst gebraucht das Malerische, um den festen Stand des Geschaffenen umzuwerfen; das Malerische ist der notwendige zerstörende Orkan. Doch nicht nur so: das Malerische ist auch von Anfang an Prinzip des Schöpfens — damit es, da Menschenwerk getan wird, von Anfang an im Flüchtigen, Lockeren, Vorübergehenden des bloßen Gleichnisses der Schöpfung bleibe; dies Vorübergehende allein, das im Malerischen bekundet ist, kann die

Ewigkeit des menschlichen Werkes bedeuten, denn mehr ist nicht vergönnt. Aber wie sehr ist dies Vorübergehende doch das wahrhaft Schöpferische! Jene anderen, die mit klassischer Festigkeit zeichnen, um für den Bestand zu sorgen, sind Toren. Ihre Figuren sind deutlich; aber auch darin büßen sie ja das Leben ein; sie werden künstlich; sie sind geronnen. Besser noch, mit dem Traurigsten der Romantiker das malerische Chaos zu vermögen und daraus die vorübergehende Gestalt emporzuziehen . . .

Das »Glück« ist auch auf diesen Wegen zwar nur ein »widriges Glück«. Aber verbürgt nicht Saskia das Glück des Reichtums?

Die so berühmte Mitgift der Bürgerin Saskia van Uylenburgh ist fragwürdig. Über die Summe, die sie zum Estand mitbringt, gibt es keine unmittelbare Urkunde. Auf uns kam eine Urkunde aus dem Prozeß des Titus gegen jenen üblen Heersbecq, einen der rembrandtischen Gläubiger; sie ist von 1662; in ihr ist mittelbar bestätigt, daß im Jahre des Todes der Saskia, 1642, die Güter und Effekten im Gemeinbesitz der Gatten etwa vierzigtausend Gulden ausgemacht haben. (Genau: 40750 Gulden.) Es muß wohl angenommen werden, daß in dieser Summe auch Reste vom Verdienst des Rembrandt oder Gegenwerte seines Verdienstes in der Form von Juwelen enthalten sind, mag der Verdienst im großen ganzen auch in der Bestreitung der Kosten eines sehr unbefangenen geführten Haushalts vergangen sein. Aber hinzu kommt dies: die Mitgift der Saskia ist schwerlich als ein flüssiges Vermögen vorzustellen. Die Hinterlassenschaft der Eltern scheint nach der Hauptsache in unbeweglichem Besitz festzuliegen, wenn nicht gar im Gemeinbesitz der erbenden Kinder, die zahlreich sind. Bare Bezüge aus solchem Besitz — Interessen, Auszahlungen — mögen nur in mäßigen und ungleichen und unregelmäßigen Dosen herbeigeronnen sein. Das Vermögen der Saskia ist offenbar ein halb theoretisches Vermögen. Jan Veth, der ausgezeichnete Kenner der Geschichte Rembrandts, hat diesen Aspekt des Vermögens der Saskia sehr glaubhaft gemacht. Er spricht geradezu die Worte aus: Rembrandt habe »nie vermocht, an das Vermögen, ein Vermögen auf dem Papier, heranzukommen«. Die Formel geht zwar insofern zu weit, als Rembrandt doch den Kredit ausnützt, den dies theoretische Vermögen gewährt, und Schulden aufnimmt. Aber es ist kaum wahrscheinlich, daß Saskia aus ihrem Vermögen bedeutende tatsächliche Beiträge zur Begleichung der großen Kosten des rembrandtischen Hausstandes je hätte zu leisten vermocht. Wahrscheinlicher ist, daß die gut calvinische und gut kapitalistische Bürgersippe um sie her alles tut, dem Ehepaar die Vorteile aus dem Vermögen vorzuenthalten: in der freilich richtigen Voraussetzung, daß dies Vermögen nicht in sparsame Hände geraten würde. Man halte sich zur Illustration im einzelnen diese Situation gegenwärtig:

Rembrandt wohnt mit Saskia nach der Heirat bei Hendrick van Uylenburgh an der Sankt-Antons-Breitenstraße. Die Junggesellenwirtschaft des Rembrandt wird in einen ehelichen Hausstand verwandelt. Man ist wohl etwas beengt und sucht neue Unterkunft; Anfang 1636 mietet Rembrandt an der Nieuwen Doelenstraat. Aber das Ziel der Wünsche ist das eigene Haus. Saskia ist ein wenig Prinzessin; ein hübsches Haus darf wohl der mindeste ihrer Wünsche sein. Gelegenheit kommt. Der Bürger Christoffel Thysz ist willens, seinen Besitz, »ein Haus mit Grund an der Südseite der Breestraat, das zweite Haus außerhalb der Sankt Toonis-Schleuse«, aufzugeben. Ein hübsches Haus; noch heute macht es, freilich sehr gepflegt, einen fast neuen Eindruck. Rembrandt schließt unterm 5. Jänner 1639 einen Kaufvertrag. Er verpflichtet sich, den Kaufschilling in Raten zu erlegen. Es wird eine Anzahlung gemacht, aber alsbald zahlt Rembrandt nicht nur nicht weiter — sondern er macht bei seinem Hausgläubiger noch Schulden. Man muß sich fragen: ist Saskia im Besitz eines Vermögens mehrerer Zehntausende von Gulden, weshalb bringt sie nicht den Kaufschilling von etwa dreizehntausend Gulden auf, der für das Haus zu zahlen ist? Weshalb nicht, da ein Haus doch nicht eine Auslage à fonds perdu bedeutet, sondern einen tatsächlichen Gegenwert, so gut wie Grund und Boden? Es kann nur diese Antworten geben: entweder ist ihr Vermögen auf keine Weise liquid oder die Sippe hintertreibt auf jede Weise, daß etwas von dem uylenburghischen Vermögen auch bloß in der Gestalt eines Kaufschillings für ein Haus (das doch der Saskia gesichert werden könnte) in die Nähe des Rembrandt gerate.

O nein: die »reiche Saskia« ist eine Fiktion. Sie ist ebenso eine Legende wie die ganze populäre, nicht zuletzt bei den so zünftig prätentösen Kunsthistorikern populäre Erfindung von der glücklichen Ehe des Malers Rembrandt mit der bezaubernden Frau. In der Tat liegen die Dinge so: Rembrandt trägt die wirtschaftlichen Kosten der Verbindung nahezu allein. Nicht daß er darum etwa zu beklagen wäre; kein Verhältnis ist im Grundsatz richtiger, als die Ausschließlichkeit der Fürsorge des Mannes für die gemeinsame Existenz. Aber es ist recht, eine Legende abzuweisen, die den Rembrandt zum beneidenswerten Gatten einer reichen Gattin macht. Allerdings ist auch die Frage wichtig, wie sich der ökonomische Aufwand zum Leben selbst verhält, zum inneren Sinn des Lebens, und, beiläufig zu reden, wie zur Kunst.

Rembrandt erfreut sich in der Ehe mit Saskia bedeutender Gewinne aus seiner Arbeit. Er ist mit Bildnisaufträgen überhäuft, und seine Honorare sind groß. Er hat gegen das Ende der Epoche mit der Saskia für ein Bildnis fünfhundert Gulden gefordert und erhalten: ein enormes Geld. Er versammelt viele Schüler und empfängt beträchtlichen Lehrschilling. Sein Atelier ist ein wenig

Manufaktur. Bode berechnet das jährliche Einkommen des Rembrandt aus seiner Arbeit für die dreißiger Jahre auf zwölftausend bis fünfzehntausend Gulden und setzt die Summen nach der Kaufkraft um 1900 einem Einkommen von hunderttausend bis hundertfünfundzwanzigtausend Mark gleich, also der Rente aus einem Vermögen mehrerer Millionen. Sicher ist es die Rente eines sehr großbürgerlichen Haushaltes. Es ist zwar zu bedenken, daß Rembrandt bedeutende Beträge zur Befriedigung seines sammlerischen Fanatismus aufwendet; aber es bleibt auch Geld genug für Perlen und Diamanten an Hals und Ohr, Brust und Haar und Arm der Saskia. Er behängt die kleine Frau mit schwerem Schmuck. Die beiden leben in der Tat »ex superabundanti«.

Es versteht sich, daß dies Wohlleben den mißtrauisch herschielenden Bürgern und Bürgerinnen der Frauensippe höchlich mißfällt. Man zählt die Perlen, mißt ihre Größe. Man nimmt Ärgernis. Der Doktor Albertus van Loo und seine Schwester verbreiten das Gerücht, daß Rembrandts Gattin »mit Prunken und Prahlen ihrer Eltern Erbe vergeudet habe«. Das Gerücht kann kaum Wahrheit sagen. Es wird 1638 in die Welt gesetzt. Wir wissen, daß jenes (zwar problematische) Vermögen der Saskia im Jahre 1642, bei ihrem Tode, noch ungemindert ist. Auch unbelastet? Rembrandt findet immerhin Ursache, gegen die Verleumder aufzubegehren. Er protestiert. In der Klage läßt er mit Fug und Recht wissen, daß auch er selbst, nicht nur die Hausfrau, »reichlich und ex superabundanti begütet« sei. Doch wollen wir ihn sicherlich nicht vor dem Ruf eines Verschwenders bewahren. Er *ist* ein Verschwender, und es steht ihm an, einer zu sein. Er ist ein Verschwender mit dem Golde, wie er ein Verschwender mit seinen Kräften allen und auch ein Verschwender mit dem Golde seiner Malerei ist. Seine Finanzgebarung ist pastos wie seine Liebe und seine Farbe. Eins geht ins andere, kommt aus dem andern. Lasset ihn! Es ist das Rechte, daß er das Geld vergeudet; denn er vergeudet sich und seine Palette. Er fühlt, wie sehr er richtig handelt, indem er im bürgerlichen Sinne falsch handelt. Er ahnt: er kann die Zugehörigkeit zur Gesellschaft moralisch nur kompensieren, kann dieses immer offener Minus nur ausgleichen, indem er die Gesellschaft überbietet — einstweilen überbietet, bis er am Rand der Gasse sitzen wird wie seine Bettler . . .

Wie er die Sippe der Saskia haßt! Er malt (1635 oder 1636) das naiv grobe Bild des Simson, der mit gehobener Faust seinen Schwiegervater bedroht. Simson gleicht dem Rembrandt; es ist Rembrandt, der Saskias Leuten die dicke Faust des Müllersohnes weist. Überhaupt: in Saskias Tagen beschäftigt ihn die Historie von Simson. Welche Aufschlüsse aus dieser Allegorie! Ein optimistisches und törichtes Vertrauen des starken, behaarten Mannes zur Frau; die Frau so weiß, so fein, so undurchsichtig; die Sippe so entsetzlich bürgerlich

und so lästig, so lauernd, eine Sippschaft von geborenen Ausbeutern; die Frau zwischen Sippe und Mann ein wenig zweideutig, wie sie wohl muß, die Bedauernswerte, und ein wenig verräterisch; endlich das eklatante »Simson, Philister über dir!« — und welche Philister. Hier sitzt Delila, in kühler Überlegenheit isoliert, sehr zweideutig, in Gefährlichkeit hineingebannt, mit Fatalität bannend; es ist das köstliche Dresdener Bild der Hochzeit (von 1638). Dort, auf dem Frankfurter Gemälde (von 1636), flieht sie wie eine Phantasmagorie im lichten bläulich-gelben Hintergrunde, die goldene Locke und mit ihr Simsons Gewalt in der Hand wie den entwendeten Zauber einer Oriflamme. Er aber wird geblendet sein und wird die Mühle drehen, tagaus, tagein, auch nachts, die Mühle, die Mühle, die Mühle . . . Allein was tut es; ist er nicht der Sohn einer Mühle?

Alles Mißtrauen des Rembrandt gegen die Gattin aus der »größeren Welt«, vielleicht kaum je mit unlieben Worten ausgesprochen, faßt sich in Bildern zur Historie des Simson; aber je weniger es ausgesprochen wird, desto mehr ballt es sich, bäumt es sich auf; desto mehr intriguiert es in den feinen male-rischen Gängen des Bildes, rast es in den Ausbrüchen toller Komposition. So formt sich zwischen Ehe und Bild die Historie des *Einen* gegen die ewige Majorität; die Geschichte des Ausgebeuteten, der sie endlich doch alle miteinander wird zertrümmert haben bis auf den heutigen Tag, die Ordentlichen, die Gerechten, die Beamteten, die Händler, die Pfiffigen, die Niederträchtigen mit dem weißen Kragen. Seine Malerei wird eine Explosion sein; sie wird auch ihn zerfetzen; aber von den anderen wird gar nichts übriggeblieben sein, wenn einmal nur noch die dunkle Ballade von Simson-Rembrandt wird hergesagt werden . . .

Rembrandt macht Schulden; er macht sie wohl seit dem Hauskauf. Mag er sie immerhin auch eher begonnen haben: so hat er dennoch recht; schon deshalb, weil er auf diesem Weg seinen Anteil an der Gesellschaft zerstören und sich selbst dann um so gewisser entdecken wird — einen Bettler, der wohl ein goldener König sein kann, doch nie ein sparerer Bürger; einen Krösus, der am Golde seiner verhängnisvollen Kunst verhungert und verdurstet, aber nie in sattem Mittelstand behaglich auf- und untergeht.

Die Peripetie ist nahe. In den Zeiten der Saskia ist Rembrandt einmal urkundlich ein »Kaufmann« geheißen. Er malt Bildnisse von sich selbst, die allzu jovial sind, auch allzu reell-prächtig (im Gegenständlichen); allzu keck-malerhaft; allzu bürgerlich-ausgemittelt; verhältnismäßig arm an Ausdruck. Freilich sind dazwischen etliche furchtbar ernste Selbstbildnisse, in denen die Ahnung vom Grunde der Situation beängstigend aufkommt. Aber dann radiert er wieder das viel zu berühmte Selbstbildnis von 1639 mit dem Barrett und dem

Spitzbart. Es ist ein Phänomen an Technik; aber es ist eitel in der Allüre, arm an Geist — freilich durch einen Widerschein des Trotzes und des Mißtrauens unheimlich. So sieht der arrivierte, appretierte Rembrandt aus. So wird er noch eine Weile aussehen. Dann wird geschehen, was ihn aus der künstlichen Unwahrheit der Lage grausam emanzipieren soll: Saskia wird sterben, sie, das Rückgrat oder Spalier der ganzen mondänen Fiktion; dann wird das goldene Geäst mit den silbernen Früchten plötzlich im Leeren hangen, am Nichts; wird niederbrechen in einer einzigen Sekunde und am Boden liegen mürb wie Zunder, schlaff und zitternd wie Gallerte. Tritt mit dem Fuß hin, und es zerfällt.

Es ist eine schreckliche Folgerichtigkeit in diesem Vorgang. Wenn Rembrandt darin die Gegebenheit der Gegebenheiten ist, dann muß dies am Tod der Saskia sichtbar werden; es gibt keinen anderen Ausweg. Er ist die Übermacht, er ganz allein. Sie ist die erste, ihr zu erliegen — nachdem ihr freilich schon die kleinen Kinder, Rumbart und die Cornelien, erlegen sind.

Es handelt sich um nichts Geringeres als dies: die alleinige Genialität des Rembrandt ihrer Natur zuliebe zu »entgesellschaften«. Saskia ist das Opfer; wie sie die Ursache der »Vergesellschaftung« dieses Genies gewesen ist — die objektive Ursache.

Saskia stirbt nicht an Rembrandt. Es ist nicht so sehr die Person Rembrandt als die Genialität des Rembrandt, welche der Saskia den Tod bereitet. Auf der Höhe des Rembrandt oder in seiner Tiefe sterben die Frauen auf diese Art.

Es bleibt eine Tatsache, daß die Epoche der Saskia im Leben Rembrandts die menschlich komplizierteste und — das Ganze ins Ganze gerechnet, künstlerisch flachste ist. Nicht daß es dieser Epoche an bedeutenden Werken etwa durchaus fehlte. Dies wäre im Leben Rembrandts gar nicht denkbar. Es gibt auch in dieser Epoche herrliche Werke. Aber man kann nicht sagen, daß sie die Epoche beherrschen. Die beherrschende Erscheinung in der Kunst dieser Epoche ist das gesellschaftliche Bildnis; das gesellschaftliche Bildnis aber ist an der Skala des Namens Rembrandt die unterste Sprosse. Das gesellschaftliche Porträt muß die beherrschende Erscheinung der Epoche sein: denn das Leben Rembrandts hat in dieser Epoche die gesellschaftliche Ambition — wenn es dem Leben Rembrandts auch nicht gelingen kann, die Ambition vollkommen zu verwirklichen, denn Rembrandt ist immer Rembrandt und geht niemals völlig in einer gesellschaftlichen Gleichung auf. *Er ist von Wesen der Ungleiche.* Bürger-Thoré spricht aus: »Etre maître, c'est ne ressembler à personne«.

Es wurde gesagt: es seien in dieser Epoche auch wichtigere Dinge gemalt worden. Gemalt wird: um 1636 oder 1637 Abraham mit den drei Engeln; 1637 das Louvrebild mit der Familie des Tobias und dem entfliegenden Engel; 1638

die Hochzeit des Simson; 1640 die heilige Familie des Louvre. In dem Jahrzehnt nach 1630 entstehen die Bilder zur Geschichte Christi für den Oranien in der Münchener Pinakothek. Das Wichtigste: um 1636 beginnen die Landschaften Rembrandts; dem Jahre 1638 wohl gehört die wunderbare Braunschweiger Gewitterlandschaft an, dem gleichen Jahr die Krakauer Landschaft mit dem Samariter. Unnötig, an den Dresdener Ganymed von 1635 oder an den Simson von 1636 in der Städelchen Galerie zu erinnern, wo solche Dinge berufen werden können. Doch täuschen wir uns nicht: die Engelshäupter und flaumigen Engelsflügel auf dem Bild des bewirtenden Abraham sind im Verhältnis zu den höheren und späteren Taten des Rembrandt nur eine edle und für den Rembrandt noch zu leichte dekorative Möglichkeit, so wundersam die Figur des Engels, die den geflügelten Rücken herkehrt, auch selbst ein zärtliches Herz berühren mag; die heilige Familie des Louvre kommt mit aller tiefen Schönheit doch den späteren Familien zu Kassel und zu Petersburg nicht gleich; das Bild der Hochzeit Simsons ist zwar nicht nur sublim nach Geist und Malerei, sondern auch gefährlich wie der echte Rembrandt — aber es ist, verglichen mit den großen Dingen der späteren Zeit, doch nur das feinste der Gifte, anstatt eines mörderischen Unwetters. Die Bilder zur Passion künden im Verhältnis zum ganzen Werk nur an, was in Rembrandt heimlich enthalten ist und was er etwa vermögen wird, sobald man ihn erst einmal wird freigelassen haben. So blieben die Landschaften als Exempel; und sie freilich sind Sprengstücke vom größten Rembrandt. Sind sie es, weil sie die erste Flucht des Rembrandt aus der Gesellschaft in die Natur bedeuten? Man könnte noch das Bild mit Manoahs Opfer nennen. Es ist 1641 gemalt. Es ist sehr schön, zumal in der Gestalt der Frau, die kniet und betet; aber ist sie nicht eher das Werk eines vermeerischen Rembrandt — und also eines Klassizisten Rembrandt, welcher nicht der rasende Rembrandt sein kann, der im kühnsten Sinn romantische und barocke?

Man wird noch einwenden: im Jahre 1642 male er die Nachtwache; noch eben vor dem Tode der Gattin. Dies ist wahr; und es soll mit aller nur möglichen Zustimmung eingeräumt werden, daß jene, Saskia, die Muse dieses Bildes ist! Sie steht und geht im Bilde selbst, geht durch es hin. Denn nichts anderes ist das kleine weibliche Wesen zwischen den Schützen, das weißgoldene Mädchen, das weißgoldene, bläulichgoldene Frauenkind mit dem mysteriösen Hahn am Gurt, als eine Metamorphose der Saskia selbst in einen liliputanischen Dämon. Dies Mädchen ist ein Bildnis der Seele dieser ängstlichen Saskia. Man hat das lichte und doch so wenig engelhafte Mädchen im Bilde eine »kleine Hexe« genannt, ohne dabei sonderlich an Saskia zu denken. Man hätte dieser unbewußtesten, unausgesprochensten, doch auch gewissesten aller An-

züglichkeiten gedenken *dürfen*. Dies Mädchen ist der echte Genius der doppel-sinnigen Situation des Rembrandt, die seiner Ehe entwächst. Dies Mädchen — Saskia; diese Frau; dieses Kind; dies zwittrige Geschöpf, halb Mensch, halb Gesellschaft. Rembrandt soll eine Leinwand mit vielen Bildnissen bemalen: Bildnissen, wie »man« sie ihm nach den vielen guten, die er gemalt hat, wohl zutrauen kann. Er fängt an; Kopf um Kopf entsteht. Und mitten in der Arbeit erfaßt ihn der wilde Geist: das »Bildnis« genügt nicht mehr — etwas anderes soll werden, Phantastischeres, das mehr wäre als Gesellschaft! Saskia steht auf vom Bett, auf dem sie schon krank liegt, zwinkert ihn an mit diesem friesisch grünen, seegrünen Auge so, mit jenem anders, und ihre Haare sind von röterem Blond als sonst; ihr Fleisch ist weißer, bläulicher, vielleicht vom nahen Tode, vielleicht weil sie rätselhaften Wesens noch mehr ist als sonst. O nein, er solle gewiß nicht einfach »Gesellschaft« malen; dies sei zu wenig; dies müsse auch sie sagen, Saskia. Dies sagend wird sie ganz klein, noch zierlicher als sonst, und siehe da: verschwindet vor seinen Augen im Dunkel, um von hinten in das dunkelnde Bild zu treten und plötzlich, unversehens mit phosphoreszierender Weiße darin einherzugehen, niemandem sichtbar als ihm, dem Maler, ein Gespenst . . . Da ist Hexenwerk im Spiele; da wird gezaubert. Er läßt es bebend geschehen; er nimmt es zitternd hin; er folgt dem Vorgang mit ängstlicher Begeisterung. Ganz offenbar: Saskia stirbt; tritt sie ins Bild, so bezahlt sie diesen Übergang mit ihrem Leben. Aber wie sie nun ist: rätselhaft, undurchdringlich, zweideutig (nun sieht man es vollends, da sie den Leib abstreift und in der Gestalt eines unbegreiflichen, geträumten Mädchens, einer Liliputanerin ihre Seele zeigt) — wie sie nun ist, so tut sie, gleichsam scheidend, noch ein arges Letztes: sie zerstört ihm das Bild; sie macht, daß es weder das eine ist noch das andere, weder ein gesellschaftliches Bildnis noch ein Spuk der rembrandtischen Phantasie, die von ihr, von Saskia begeistert wäre, wie sie selbst, Saskia, an Rembrandts abenteuerlichem Geist aus einer Bürgerin eine halbe Teufelin geworden ist . . .

Das Bild ist fertig, wie es im Zwielight dieser traumhaften Umstände eben fertig werden kann: das heißt: er hört auf. Fast mit ihm hört sie auf. Sie stirbt am 14. Juni 1642; am 19. wird sie in der Oudekerk bestattet. Sie — ihr sehr weißer Leib. Denn ihre Seele ist ins Paradies gefährlicher Elfen gegangen und schimmert noch heute, wenn sie nachts durchs moorfarbene Holland geistert, bläulich und weißgolden in der Schwärze.

Arme Saskia. Arme kleine Saskia. Was kann sie dafür, daß der Böse an ihr Anteil hat. Sie will es nicht. Sie liebt den Mann, so gut sie kann; sie tut ihm Gutes nach ihren Maßen; sie will ihm auf ihre Weise wohl; ja — ist sie gefährlich, so bleibt sie doch rührend.

Wie wir die verhängnisvolle Wahrheit zu sehen glaubten, so meinen wir auch die freundliche Wahrheit zu sehen. Nichts im Leben ist ungemischt. Von Saskia, der gefährlichen kleinen Fee, die es nicht weiß, wie gefährlich sie ist, wie heimlich das Gift in ihrer Blüte dünstet — von Saskia ist wie Böses auch Gutes ausgegangen. Rembrandt ist mißtrauisch gegen sie — ohne es zu sagen; kaum daß er es weiß, denn er ist nicht *klug*. Und Rembrandt ist ihr dankbar. Er verklärt sie mit dem Licht des Phosphors, doch auch mit dem Licht der wächsernen Kerze vom Altar; die Unterweltsonne, die in dem Bild der »Nachtwache« auf Saskia hinzustrahlen scheint, verwandelt ihr mißliches Licht für Sekunden in astrale Helligkeit, und dann ist Saskia nicht auf andere Weise klar als der Engel über dem Grab des Auferstehenden.

Ist Sympathie kaum ein mögliches Verhältnis zu ihr, so tut sie ihm doch Liebe an. Dies wäre sicher, auch wenn wir nur von der Danae wüßten, die in Rußland bewahrt ist. Dies Bild, 1636 gemalt, ist das positivste der ganzen Epoche. Es gehört, so fern es dem sonst entscheidenden Stil der späteren Zeit des Meisters noch sein mag, zu den Werken der ersten Reihe. Alles Rätselnde, Sphingenhafte, das sonst die Atmosphäre der Saskia, den Zusammenhang Rembrandts mit Saskia beunruhigt und beklemmend macht, ist diesem Bilde fremd geblieben. Das »widrige Glück« ist hier wahrhaftig in ein freundlich-grandioses Glück verwandelt. Dieser eine Augenblick zum wenigsten ist in dem Leben mit Saskia strahlend gewesen — nichts als strahlend. An keiner Stelle des Bildes ist der leisesten Disharmonie, weder einer moralischen noch gar einer künstlerischen, der heimliche Eintritt erlaubt. Die Gracilität der Saskia ist ins Göttlich-Große gesehen; nichts mehr von einer Elfe oder Puppe; ein venezianisches Largo wäre nicht größer, weiter als diese Frau. Nach allen Wundern tut Rembrandt aber noch dies: er leiht dem Weib die feinere Nase, die später der gemeinsame Sohn haben wird, Titus . . .

Auf heitere Weise, wie nach den Gesetzen einer klassischeren Welt, ist hier das Sinnliche ins Geistige geschmolzen, die Einheit der beiden aber darüber hinaus eine vollkommene Erfüllung des Lebens, die keinen problematischen Rest mehr übrigläßt und keinen üblen lendemain wird zu ertragen haben. Wie liebt diese Frau; wie erwartet sie ihn; wie brennt er selbst, er hinter der Szene, den man nicht sieht, Rembrandt; diesmal ist es unmöglich, ihn anders vorzustellen, denn als einen heiteren und großartigen Jupiter, der aus der uner-schöpflichen Fülle eines Gottes Gold ausgießt — gemünztes Gold, doch auch das Gold seiner bronzefarbenen Blicke, das Gold seines liebenden Hauchs, das Ambra des göttlichen Schimmers, der um eine edle Haut und um eine olym-pische Mähne ist; den goldenen Schimmer des göttlichen Nimbus, den sanften, wolkigen Goldglanz um seine unerkannte Figur; mit einem Wort: das Gold

seiner Liebe. O ja: einmal doch mitten in der Ehe mit Saskia hat Rembrandt die Sehnsucht dieser Jahre erfüllt; einmal ist diese Liebe zu jeder Vollkommenheit gereift, im Leben und im Bilde; einmal ward Rembrandt mit dem Gold der Liebe verwöhnt, wie er selbst mit dem Gold der Liebe verwöhnt hat; einmal ist der »Goldregen« gefallen, von ihm auf sie, und von ihr als Tau der Lust und Liebe zu ihm zurückgekehrt; einmal zum wenigsten war Saskia freimütig seine Göttin — nicht nur seine gefährliche Elfe mit allen ihren unbewußten und uneingestanden Heimlichkeiten. Kränken wir die tiefbefriedigende und in der Tat gleichsam griechische Schönheit des Augenblicks doch nicht, indem wir mit falscher Zurückhaltung anmerken: man solle nicht die »Indiskretion« besitzen, zu fragen, ob die Danae denn Saskia sei. Rembrandt ist so groß, daß es ihm gegenüber und gegenüber allem, das ihm zugehört, gar keine Indiskretion mehr gibt; dieser Gewaltige und das Leben der Trabanten um ihn her ist längst über die den Bürgern immer gegenwärtige Sphäre des Privaten hinausgehoben; öffentlich ist er, ganz öffentlich, im moralischen und ästhetischen Sinne publicissimi juris wie das Licht der Sonne und das Dunkel der Erde. Wir wollen ja auch gar nicht im Sinne einer bürgerlichen Rekognoszierung, daß dies Saskia sei. Für uns entscheidet, daß dies beglückende Bild mitten in der Ehe mit Saskia gemalt ist; und diese Dame braucht uns nicht *mehr* Saskia zu sein, als die kleine lichte Hexe auf dem Bild der Nachtwache Saskia ist: also nach dem Gesetz der rembrandtischen Metamorphose, welches freilich die höchste der Identifikationen bedeutet.

Wie gerne räumen wir ein, wir, die gewissermaßen Widersacher der Saskia sind, daß Rembrandt sie noch in manchem anderen positiven Augenblick gemalt hat! Da ist die reizende Zeichnung der Braut von 1633. Zwar ist das Rätselhafte, das Verdächtige darin; aber die Lieblichkeit des Momentes trägt einen charmanten Sieg davon. Da ist das erste gemalte Bild, das von 1632, vom Musée André-Jacquemart in Paris, das mit dem breiten köstlichen Kantenkragen, ohne Hut; Rembrandt malt es gewissermaßen vor der Erfahrung, zwar nicht mit dem idealisierenden Schwung eines Verliebten, wohl aber mit einer gegenständlichen Treue, die noch kein Urteil fällt; sozusagen »impassible« im Sinn Flauberts, sehr formal; bestrebt, die ersten Einsichten aus einer unbedingten Objektivität gegenüber der bloßen physiognomischen Figur zu gewinnen. Das Bild hat zum mindesten eine schöne Neutralität.

Nun taucht ein Bild von 1635 auf: Saskia wieder im Profil, fast barhäuptig, mit Häubchen und Kopfschleier, in brokatener Taille, mit großem Schmuck. In die reine Formel von 1632, die mit dem ersten Bildnis der Saskia vermocht ward, ist nun der Inhalt der bitteren Erfahrungen gegossen — der ihrigen und der seinigen; Schmerz wohnt um die Augen her und um den Mund, dessen

Lippen von Küssen voller, offener, von Leiden schwerer geworden sind; die Schönheit der Traurigkeit weicht das Bild und gibt ihm, was sonst nicht die Mitgift der Saskia ist: einen fast metaphysischen Abglanz des Sympathischen. (Sie macht uns mit ihr leiden . . .) Die Bilder der in eine gar niederländische Flora verwandelten Saskia rühren mehr um des Malers als um der Gemalten willen; um seiner Naivität willen rühren sie. Aber es wird noch das schönste Bildnis der Saskia kommen: das von 1641 im Dresdener Museum, das mit der roten Blume.

Was im Leben der Hendrickje Stoffels das Berliner Bildnis von 1658 oder 1659 sein wird, das ist im Leben der Saskia dies Porträt in Dresden. Damit ist eigentlich schon alles gesagt. Damit ist Saskia die wahrste Reverenz erwiesen: denn was könnte man ihr Lieberes sagen, als dies, daß sie in einem reifen Moment die Vorläuferin jener Hendrickje gewesen sei, welche des Rembrandt eigentliche Frau geworden ist?

Saskia steht dunkelrot, in der Purpurfarbe entströmenden Blutes. Sie hält in der Rechten eine rote Nelke, welche die Blume der liebenden Leidenschaft ist; hier freilich einer Leidenschaft, deren schönste Schönheit ein trauriger Schimmer verklärender Reminiszenz zu sein scheint. Das Gesicht ist ruhig in Ausdruck und Malerei; es ist mit schöner Gelassenheit dicht impastiert; noch trägt es eine trügende Röte der Gesundheit über einer mürben Blässe, von der man denkt, daß sie des Morgens die Erscheinung der leidenden Saskia sein würde. Die linke Hand, auf vornehme Weise, mit geadelten Fingern über eine Brust gespreizt, die der Hilfe zu bedürfen scheint, ist glorreich gemalt; die schönste Form ist in der schönsten Malerei vollkommen enthalten, und der Geist ruht auf beiden. Doch nichts kann darüber täuschen: der Ausdruck des Bildes ist im ganzen wie im einzelnen der Ausdruck der Gebrochenheit. Zuvörderst im Moralischen. Die Geste mit der Blume ist auch wie eine Geste der Bedürftigkeit: ein Almosen wird geheischt, ein Blumenopfer dargebracht. Das Rot des Kleides ist mit Freiheit gemalt, das Antlitz und die Linke mit Sicherheit; aber der rechte Arm — und hier kommt zur moralischen Gebrochenheit des Gegenständlichen eine formale Gebrochenheit der darstellenden Kunst — ist kläglich verzeichnet und ebenso im einzelnen der Daumen an seiner Wurzel. Die Hand ist rot, sie scheint gesund; aber das Unvermögende der Zeichnung widerlegt die scheinbare Gesundheit der rot gemalten Hand; die Sache will nicht überzeugen, da die Kunst hier nicht bezwingt. Wir sehen dies und sagen dies. Wir würden nicht mit Jakob Burckhardt die Sprache des Einwandes führen; es kann sich nicht um einen Einwand handeln; Unvollkommenes der Kunst wird eine Parabel des Gegenstandes und rührend wie dieser selbst in solcher Verfassung. Mit Perlen und Korallen und dem leicht geöffneten Hemd



Bildnis der Gattin Rembrandts, Saskia van Uylenburgh, »mit der roten Blume«

am Busen, in Purpur, mit der Blume hätte Saskia fast eine venezianische Attitüde. Aber es ist kein Argument wider ihr Bild, daß diese Allüre dem Maler so wenig vollkommen gelingt wie dem Modell. Es ist ein Argument für beide: sie rühren nicht die Sinne, kaum den Geist, sondern das Herz des Menschen an, das selbst gebrechliche . . .

Wir müssen es wissen: Saskia hat dem Rembrandt auch Gutes getan, wie sie von ihm empfing. So freilich, daß es mit dem Unguten im Krieg lag, und so, daß der Streit zwischen Gut und Ungut zunächst ihr Herz kostete, später das seine.

Sie hat ein Testament gemacht, das immerhin ein Dokument des Vertrauens ist. Sie bestellt ihn unterm 5. Juni 1642 zum Vormund ihres Sohnes Titus und macht zwar diesen zum Erben, den Vater aber zum unabhängigen Nutznießer ihres Vermögens. Er braucht das Erbe weder zu inventarisieren noch sicherzustellen. Er mag sogar »verfügen«, wie er will. Sie vertraut dem Manne, daß er seine Pflichten als Vater-Vormund treulich erfüllen werde.

Man nehme dies Testament nicht einfach als selbstverständlich. Die Unbefangenheit Rembrandts in Dingen des Geldes hätte die Testierende schrecken können, und die Verfügungen zugunsten des Gatten mögen die Sippe aufbringen. Aber man wird auch einsehen müssen: das Testament ist von Zweideutigkeit nicht frei. Schließlich ist es darin auf Titus, nicht auf Rembrandt als den eigentlichen Erben abgesehen. Die Grenze zwischen Nutznießung und Verfügung ist ein wenig ungewiß. Obendrein wird dem Rembrandt eine neue Verbindung erschwert oder unmöglich gemacht, denn wird er neu heiraten, so wird er seine Vorteile aus dem Vermögen der Saskia einbüßen. So hält sie ihn über den Tod hinaus in einer gewissen Leibeigenschaft, mag ihr Vermögen auch durch allerlei rechtliche und tatsächliche Umstände selbst gebunden und also eigentlich ungreifbar sein; immer ist es eine Chance, immer Basis eines Kredits.

Im Leben des Rembrandt wird das Testament allmählich, wenn nicht nach Saskias Willen, so doch objektiv, die Ursache entsetzlicher Fatalitäten. Saskia kehrt darin, wenn nicht mit Willen, so doch objektiv, zu ihrer eigenen Fatalität zurück. Danae wird wieder Saskia, die Zweideutige . . .

So wird man am Ende doch von einer zweideutigen Frau Abschied genommen haben. Die Radierungen von 1636 und 1637 sind köstlich; zuweilen will in ihnen auch ein sympathisches Menschenwesen aufbrechen; aber es gelingt nicht völlig; Rembrandt untersucht sie mehr, als daß er sie einfach darstellen könnte; er nähert sich ihrer fatalen Zone, den Schwierigkeiten ihres Wesens mit einer gewissen Unruhe, mit immer neuen essayistischen Anläufen; so radiert er sie. Einmal, dort, wo sie die Hand stützend an die Schläfe

legt, schaut sie schier böse her, verrät sie das Ungute. Darunter ist ein zweites Bildnis mit ruhiger Liebe zu der plastischen Form radiert. Liegt sie siech zu Bett, rührt sie aufs neue; ein zweites Mal radiert er die Kranke freilich auch mit einer erschreckend sachlichen und erschreckend beiläufigen Zeichnerneugier für das Modellhafte, für die Möglichkeit der Studie.

Immer wird am meisten gegen Saskia und gegen diese Ehe zeugen: das Dresdener Doppelbildnis von etwa 1634 oder 1635 mit Rembrandt und der Saskia auf seinem Schoß. Das im tiefsten Grunde Unwahrscheinliche der ganzen Verbindung, der Schaden, den Rembrandt an ihr erleidet, wird offenkundig, und die künstlerische Ungewißheit des peinlichen Bildes ist nichts als der Ausdruck moralischer Unmöglichkeiten in dieser Ehe. Nie ist Saskia so mißlich wie hier; es sei denn in dem freilich noch fataleren Bildnis der Dresdener Galerie von 1633, auf dem sie unter dem Hut hergrinst und die Zähne sehen läßt. Puppenhart, allzu winzig, eine mißliche kleine Elfe, nicht ohne den Anschein möglicher Tücke, dennoch fad, sitzt sie auf dem festen Knie des Mannes, der in einer dem Frans Hals gebührenden Pose doch nur sich selbst verfehlen kann. Er zwar ist mit Bestimmtheit gemalt, wenn auch der Übergang der Form von der Nase zur rechten Wange hin einige Zweifel erlaubt; das Rote und Gelbe seines Anzugs, die Schwärze der Toque gehört seiner echten Palette an und glückt auch malerisch, im Auftrag. Es ist auch schön, wie der Pfauenschweif über der Pastete sich fast farblos, wie der Hauch eines Gedichts, das kaum mehr von Welt und Gedanken schwer ist, im ungewissen graugelben, graugrünen Ton des Grundes verliert. Sie aber, Saskia, ist mit einer vollendeten Befangenheit gemalt; die Hand des Rembrandt wird an ihr unsicher, wie seine Seele an ihr unsicher wird; auf ungewisse Art ist Saskia gezeichnet, auf ungewisse Art gefärbt; in unausgesprochene Töne (zwischen schwachem Ocker, neutralem Grau und trübem Seegrün) ist ihre rätselhafte Existenz von einem Maler verfaßt, der nicht den Mut zu haben scheint, vollauf Maler zu sein. Ihre Haare verschießen aus dem Blonden ins Rötliche; ihre Augen sind klein und listig wie die einer Schlange, ziemlich unbeteiligt, ein wenig lüstern, ein wenig kalt: so wird sie vollends ungemütlich. Ein quälender Anblick: Rembrandt scheint sie im kecksten Sinne zu haben; er lacht breit wie ein Besitzer, doch etwas künstlich, und nie ist sie ihm so unsicherer Besitz wie gerade hier. Burckhardt findet sie »ganz besonders leblos gewendet«, nennt den Aufbau des Bildes, besonders eben der Saskia, eine »Ungeschicklichkeit«, die Proportionen ihrer Figur »mangelhaft«, den Mangel »sehr unangenehm« und fragt zuletzt: »was würde aus dieser Gestalt, wenn sie aufstünde?« Die Frage ist formal gemeint. Aber wie sehr gilt sie auch moralisch: wie sehr ist Saskia

hier im Unerfreulichen und Zweifelhaften ihres Wesens bloßgestellt — von einem liebenden Maler, der sie rühmen will und kompromittieren muß! Das einzige Wort für dies Bild: es ist »fatal«. Es zeugt von einem Verhängnis; es demonstriert wider Willen mit seiner baren Oberfläche die versteckte Tiefe eines Irrtums. Die malerischen Schönheiten an der Saskia, die von Burckhardt gerühmt werden, scheinen manchem Auge vielmehr ziemlich stumpf. Das Ganze, übrigens auch im Licht auffällig indifferent, ist im moralischen und künstlerischen Verstande das, was am wenigsten des Rembrandt Sache ist: eine methodische und, trotz des gehobenen Bechers, nüchterne Konstruktion. Es hat das Unsichere des Konstruierten. Es ist Pose — ach traurige Pose mitten in dem schallenden Gelächter. Saskia, auf fast unselige Art grazil, ist die kleine Intrigue gegen die Wahrheit dieses Bildes; sie widerlegt die Idee dieser These, die ihre eigene Antithese ist. Ein trauriges Bild.

Wird ein allzu deutliches Wort verziehen, so würde ich sagen: Saskia gleiche auf Rembrandts Schoß einem Maler-Mannequin; die Grazilität sei in einem Kleiderstock versteift.

Ist aber nicht überhaupt die Maskerade im Verhältnis Rembrandts zu seiner Saskia ein Gesetz? Er malt das Bildnis zu Kassel, die Variante zu Antwerpen. Die unteren Teile des Kasseler Bildnisses — rotgoldener Unterärmel, purpurner Oberärmel, bräunliches Pelzwerk und sogar die verschatteten Hände — sind schöne Malerei. Dennoch macht das Ganze den Eindruck des Kostümierten; der patrizische Aufputz ist im Ateliermäßigen befangen; man fühlt die Nachahmer Rembrandts in der Gründerzeit des neunzehnten Jahrhunderts voraus, und die Maler von 1870 oder 1880 werden im *Geiste* nicht so gänzlich anders sein, so weit sie immer hinter dem Vorbild zurückbleiben werden. Die patrizische Herrlichkeit mit dem roten Rembrandt-Hut ist nicht organisch durchdrungen. Bloß nebenher sei noch gesagt: auch die »nur bürgerlich angenehme Physiognomie«, die Burckhardt der Saskia zugesteht, wird kaum empfunden. Man mag zu Kassel wohl in Stunden meinen, vor einem wahrhaft schönen Bildnis zu stehen; und eben die besondere Prätension des Bildnisses von »getragener« Haltung scheint dann einzu-leuchten. Aber ist es möglich, auf die Dauer die dekorative Leere zu übersehen, die dieses mit vielen Schönheiten gedrängt-erfüllte Bildnis dennoch kahl macht?

Ich denke mir, so müsse es auch mit dem Haus des Rembrandt bestellt gewesen sein. Ich kann mir nicht denken, daß der naive Prunk des Hauses an der Breestraat, das dem Rembrandt und der Saskia Relief gab, die natürliche Fülle des durchaus Gelebten besessen habe.

Saskia van Uylenburgh. Sie ist ein künstliches Element in seinem Dasein; freilich immer ein Element. Er aber muß sie lieben; sie ist nun seine Gattin; zum wenigsten kann er an ihr die Illusionen aufrichten, die so sehr zum Schema seines persönlichsten Daseins gehören. In solchem Sinne ist wohl auch sie eine Frau für ihn. Hendrickje wird ihm über die Illusion hinüber noch eine gänzlich positive Wirklichkeit sein. Allein: weshalb sollte Rembrandt, der Rüpel, nicht auch mit Saskia, der Elfe, spazierengehen — ein Neid der Bürger und gewissermaßen ihresgleichen? Das Unwirkliche wird sich bald genug gewiesen haben.

Man kommt auf den Gedanken, Rembrandt im Zeichen der Frauen mit Rubens zu vergleichen. Saskia wäre Isabella, Hendrickje Helene. Doch welcher Unterschied! Ich entsinne mich in diesem Augenblick der Frauen des Rubens, wie sie von seiner Hand im Mauritshuis gemalt sind. Isabella ist die überlegene Frau des jungen Rubens — fähig, ihn einzuweihen, eine Meisterin in der Kunst der Liebe; klug, witzig, von raffinierter, sehr bewußter, von positiver, doch ironischer Sinnlichkeit. Man denkt sich Rubens fast eher als ihren Schüler denn als ihren Meister. Um wieviel also wäre sie erst der Saskia (und dem Rembrandt) überlegen! Das ein wenig Perfide, das wir im Wesen der Saskia zu sehen glauben, ist in Isabella eine wahre und locker gehandhabte Souveränität von guter, bestrickend guter Gesinnung. Mir scheint: hier ist das Organische dem Mechanischen überlegen, das Geschmeidige dem nur Psychologisch-Differenzierten; das Südliche dem Nördlichen, das Katholische dem Calvinischen. Auch der Geschmack dem Ungeschmack. Wie anders liegen den Frauen des Rubens die Kleider am Leibe . . . Helene und Hendrickje kommen näher zusammen; die soziale Spannung hält sie auseinander, aber die blühende Menschlichkeit naiver Jugend ist beiden gegeben. Wohl gleicht die eine einem ackernden Tier, die andere einem vornehmen und üppigen Vogel oder silbern schillernden, munteren, geschmeidigen Fisch; aber beiden eignet der Zauber einer jugendlichen Natürlichkeit; das Organisch-Frische, Organisch-Reizende. Der stärkere Unterschied beginnt hier in den Männern. Rubens wählt Helene mit dem methodisch gezogenen Instinkt der weltmännischen Erfahrungen, die seinen Jahren und seiner Stellung entsprechen. Rembrandt, in der Ehe mit Saskia aufs tiefste beunruhigt, beinahe aus seiner eigenen Identität geworfen, vereinigt sich auch mit Hendrickje nur nach dem dumpfen Instinkt, den das Schicksal eines Plebejers lenkt. Nur zuletzt wird dies Schicksal sich auch als das großartigere erwiesen haben: als das reichere durch menschliche Erschütterung; als ein Schicksal von größerer Objektivität und göttlicherer Abkunft. An dem Verhältnis des Rubens zu Helene, blüht es auch immer aus der Fülle glückhafter Triebe

auf, hat die aristokratische Klugheit eines raffinierten Régimes Anteil. Rembrandts glückliches Verhältnis zu Hendrickje, glücklich, ob ihn die Ehe mit Saskia auch auf weite Strecken desorganisiert hat, ist nichts als Schicksal; es beginnt in der Sphäre der Kreatur — und mündet an den Knien Gottes. Rubens und Helene sind die obersten Götter eines flämischen Olymps; so fehlt ihnen das Kostbarste — der Schmerz von Mensch zu Mensch unter den Sohlen des alleinigen Gottes.

Saskia ist mit dem Frühling 1642 gestorben. Die *Débâcle* der Nachtwache fällt ungefähr mit ihrem Ende zusammen. Es wird zu viel. Rembrandt stürzt eine Weile. Dann steht er auf, folgt Six, dem Freunde, dessen Familie gerade das Landgut Elsbroek bei Hillegom erworben hat, und geht aufs Land. Die Natur wird ihm die Frau und die Gesellschaft ersetzen. Als bald radiert er die Landschaft mit den drei Bäumen; dies geschieht im Jahre 1643. Irgendwo in diesem Blatt ist ein Liebespaar verborgen: vorn im Schatten unter den Bäumen; kaum daß man es findet. Man braucht es auch nicht zu finden. Denn die Natur selbst ist das Thema der neuen Liebe: Natur — zwiegeteilt zwischen Regen und Sonnenschein. *Nubila et Phoebus*. Die Liebe Rembrandts wendet sich ins Ganze des Daseins; eine sehr traurige Liebe; eine weinende Liebe; doch glänzen ihre Tränen im Sonnenschein, und in ihrem feuchten Auge schimmert ein Regenbogen der Versöhnung. Man sagt, dies Blatt sei ein Kultus mit der Erinnerung an Saskia. Wer wollte ihn der armen Saskia mißgönnen! Aber es ist ein mittelbarer Kultus; er geht nicht an ihre Person, sondern auf ihren Anteil am Anonymen. Wahrscheinlich übrigens, daß Saskia und Rembrandt im Grunde füreinander immer anonym geblieben sind. Aber wie dies das Schmerzlichste zwischen den Personen ist, so ist es zuletzt das Höchste; denn es grenzt an das Dritte, an die unbenannte Unendlichkeit, an den ewig unbekannten Gott. Und so wird Er auch dies gefügt haben: wissend wozu.

SIEBENTES KAPITEL

REMBRANDT DER WITWER

Im Jahre 1634 radiert Rembrandt jenes wunderbare Blatt mit der Verkündigung der Hirten. Saskia und Rembrandt mögen des ersten Kindes gewärtig sein; ist es von der spröden Frau noch nicht empfangen, so wird es, von Rembrandt zumindest, ersehnt. Im Dezember 1635 wird Rumbartus getauft. Aber die naive Glorie der Verkündigung, eine Glorie, die dennoch so großartig ist, wird getäuscht haben. Keine Verkündigung könnte ein reelleres Ansehen haben; das Mystische ist in einem handgreiflichen Vorgang glaubhaft geworden; der Engel auf der Wolke ist kräftig und klein wie ein Mädchen vom Lande, vom Markt — oder wie der herschauende Hirt in der Mitte unten, der eines der vielen unbemerkten Selbstbildnisse des Rembrandt bedeutet. Die barocke Féerie des Blattes steht auf ganz besondere Art im Konkreten, ja im Vulgären fest; selbst der Himmel und seine Erscheinungen sind sozusagen tellurisch. Dennoch: die Verkündigung wird bald getrogen haben, denn Rumbart stirbt; und nach ihm sterben die anderen Kinder — bis hin zum Titus, der seine wenigen Jahre nur mit dem Gleichnis eines Lebens fristen wird. Im Jahre 1642, dem Jahr des Todes der Saskia, ist von der Ehe nichts übrig als die beunruhigende Zartheit dieses einen Kindes.

Auf dem Blatt der Verkündigung stehen kurzbeinige, stämmige Hirten, oder sie fliehen polternd; scheuende Ochsen vermehren das irdische Durcheinander; der Engel ist eine Gevatterin nach ländlichen Begriffen, und seine Wolke ist nur wie die Höhe einer Alm, auf der das Leben heller und leichter ist, doch immer irdisch.

Saskia ist tot. Die feinste Feinheit ihres Wesens lebt in dem kleinen Titus fort; was je an ihr den Zauber des Raffinierten hatte, ist hier bewahrt und ins Gute gewendet. Aber der schmale Glanz des kleinen Titus wird von derben Händen gehegt. Die Zärtlichkeit der väterlichen Hände ist schwerfällig. Die Schaffnerin, die dem Haushalt vorsteht, ist die Witwe eines Trompeters, die Schwester eines Matrosen, ein rechtes und schlechtes Stück Volk; sie wird den Titus liebhaben, wird ihn auf Volkes Weise hätscheln und wird ihn um

so mehr verwöhnen, je mehr die eigene gröbere Natur über die Feinheit des Kindes staunt, das ja das Söhnchen einer Puppe ist . . . Aber es werden immer die rauhen Finger einer angejahrten Schaffnerin sein, die das holländische Scheuern mit Erbitterung betreibt, und das Hauswesen, zwar rein, wird keine feine Luft haben, sondern, der Würde des Hauses zum Trotz, die Atmosphäre der Wohnung kleiner Leute. Rembrandt ist selbst kein Patrizier, so sehr er einmal es zu sein gedachte. Der paradoxe Ehrgeiz des Rembrandt, ein feiner Mann zu werden, ist mit Saskias Leben zu Ende. Titus ist wie ein Licht in der Mitte dieses leeren Daseins, oder er umschimmert es, verklärt es rings, wie der Glanz auf dem Blatte der Verkündigung dem derben Dasein eine schimmernde Heimlichkeit verleiht. Oder ist vielmehr wahr: anders als nach den Verheißungen jenes herrlichen väterlichen Blattes wird der Schimmer des Titus von dem bösen, immer dickeren, immer schwärzeren Rauch verzehrt, der zwischen dem Vater und der Schaffnerin hin und her geht: zwischen Rembrandt, dem Witwer, und Geertje Dircks Eyscheresse, der Wittib des Trompeters Abraham Claesz, Schaffnerin des hausfrauenlosen Hauses an der Breestraat? Wenn die Vermutungen einen Grund haben, so sähe man ihr Gesicht in einigen Bildern des Meisters: in dem Bild der »Goldwägerin« zu Dresden (von 1643), in dem Bilde der »Prophetin Hanna« mit dem Knaben zu London (von 1648) und zumal in dem Bildnis einer alten Frau mit zusammengelegten Händen in der Eremitage zu Petersburg (von 1643). Dies letzte Bild wäre das unmittelbarste, am wenigsten »verwandelte«. Es wäre auch das Bild, das am ehesten die Möglichkeit der erschreckenden Verbindung begreifen ließe. Es zeigt ein Antlitz im Zustand der Mürbheit; kein häßliches Antlitz, obwohl es ältlich ist; ein Antlitz, dem die menschliche Güte nicht fremd ist, das selbst Rührendes enthält — obwohl man es sich in schlimmen Verzerrungen der Hypochondrie und der Wut denken kann. Die Pracht des Mantels scheint ihr geborgt zu sein — vielleicht auch eine gewisse Feinheit des Ausdrucks.

Sie, Geertje, macht die Arbeit mit Überlegung, mit Geschick, doch auch mit zugreifenden Fäusten. Dem kleinen Titus ist sie »minnemoer«: eine tüchtige Trockenamme und Ziehmutter. Rembrandt, in sich verloren, dem Stupor des Witwers verfallen, so viel oder so wenig er Saskia geliebt haben mag, im Ruf erschüttert, seitdem die »Nachtwache« im Todesjahr der Saskia den Bestellern mißfallen hat, von Hause schweifend in die Umgebung von Amsterdam, gelegentlich auch zu einem Glase, oder wie zu einem Glase zu einem Mädchen, das wartend im Fenster sitzt als vor einer Falle — Rembrandt läßt den Titus der Schaffnerin. Sie aber befestigt sich im Herzen des Kindes, macht eine Art von Trumpf daraus gegenüber dem Vater. Der kommt

nach Hause, sieht die Schaffnerin an, wie sie dem Knaben den Brei einlöffelt, ist gerührt, erkennt die Situation, schließt falsch; das väterliche Gefühl mischt sich mit dumpfer Brunst, die kaum mehr einer persönlichen Wendung fähig ist. War nicht die Erscheinung der Saskia allzu persönlich? War sie nicht allzu fein? Hatte Rembrandt, als er das Brustbild mit der schattengebenden Toque und dem grinsenden Gesicht malte, nicht schier das Bedürfnis gehabt, die feine Saskia einmal in eine dralle Dirne zu verwandeln? Wie die Ursachen aber auch sich mengen mögen (und sie mengen sich in dem tausendfach aus Widersprüchen zusammengesetzten, beileibe nicht reinen Rembrandt zu einem schweren Knäuel von Wahrnehmungen, Gedanken, Bedürfnissen, Trieben, Kontrasten, Irrtümern und abermals Irrtümern): es ereignet sich, daß Rembrandt, der Witwer, eines Abends in die Küche tritt, dieweil das rote Feuer mehr qualmt als brennt, und daß er der Schaffnerin mit grobem Griff ein Zeichen gibt. Sie versteht nur zu gut; sie hat das Zeichen erwartet; sie hat es angezogen. Sie ist beileibe nicht hübsch; sie ist ältlich, gemein, eher abstoßend, ja unmöglich als anreizend; aber zwischen Rauch und rotem Herdfeuer wird sie nicht mehr unterschieden, wie der traurige Mann sich selbst nicht mehr unterscheidet; der Augenblick hat weder ein Gesicht noch einen Namen; er ist ein Aufstand des Stumpfsinns — nichts anderes . . . Am anderen Tag, wenn zufällig die Sonne scheint, eine nüchterne, unbarmherzige Sonne, wird eine Tatsache unleugbar sein; die Sonne bringt es an den Tag; Geertje Dircks ist die Beischläferin des noch berühmten Malers Rembrandt, des Witwers der feinen Saskia. Er staunt wohl einen Augenblick; aber alsbald nimmt er das Gesetz des Stumpfsinns ohne weitere Gedanken hin — er, Rembrandt, nur ein Rest unklarer und widerstreitender Gefühle, die im Rauch der Küche den Umriß einbüßen.

Es ist nun, wie es ist. Rembrandt geht in den Keller und setzt sich ins Dunkel. Geertje wirft in der Küche das messingne Geschirr; sie gießt dem Titus, der ihr am Rock hängt, Milch in den Becher; der Eifer treibt sie; sie ist auf ihre Weise auch gut; wäre undenkbar, daß sie hier »huysvrouw« würde? Der Maler läuft zwar in der Stadt herum und vor ihren Toren; es ist eine neuere Gewohnheit; aber im Grunde liebt er die eingesponnene Bequemlichkeit; seine kurzen Beine sind trüg; es käme nur darauf an, ihn zu halten; man muß zu Titus sehr lieb sein und den Vater brav versorgen; übrigens ist er, ob er auch brummt, schimpft, rumort, guten Herzens und eigentlich unschwer zu wenden . . . Man kann eine Trompeterswitwe und in den Vierzig sein und dennoch solche halben Gedanken haben.

In fast zehn Jahren hat Rembrandt über sein innerstes Bedürfnis hinaus Anstrengungen gemacht, um neben Saskia in der Welt zu stehen. Er hat der

Eitelkeit gedient; er hat der Eitelkeit des Weibes und der eigenen gefrönt. Die Spannung ist gelöst; die feine Frau ist tot; die »Nachtwache«, in welcher die »elegantiae« der gesellschaftlichen Epoche wie in einem kolossalischen Denkmal zusammengefaßt sein sollten, ist auf zwar großartige Weise mißlungen, doch eben mißglückt — und nicht bloß vor den Augen der Besteller, sondern auch vor der auferstehenden Unbestechlichkeit des Malers selbst, die aus dem Untergang der Saskia zu ihm zurückkehrt. O nein — er will nicht mehr; er ist des Gesellschaftlichen überdrüssig; er will nicht weiter »gelten«, noch persönlich fein sein. Er fällt in sich selbst zurück — und siehe da: er ist ein Brocken Erde in einer Grube . . . Auch er ist ein Stück Volk; er ist beinahe, bewohnt er auch das feine Haus der Breestraat, ein Stück von einem Proletarier. Der Trug ist ja auch offenbar: er hat das Haus nicht bezahlt und fristet sich mit geliehenem Gelde. Es ist gesagt: er falle in sich selbst zurück. Man kann auch sagen: er findet sich, se ipsissimum, und befestigt sich in seiner Identität. Aber es ist wahr, daß er, um dies zu tun, zuerst aus jener falschen Spannung fallen muß, die »Saskia« heißt; daß er in sich hinabfallen muß wie in einen Keller, nicht bloß hinabsteigen auf gewundenen Treppen mit dem Licht in der Hand. Da er das Allzufeine begehrte, stürzt er nun in den Grund seiner Gewöhnlichkeit. Von diesem Grund auf wird er eines Tages die Höhe finden, welche eigentlich die seine ist; aber in diesem Grunde des Gewöhnlichen muß er gewesen sein, um die Fiktion des Feinen auszugleichen, die ihm noch ferner ist als das Gewöhnliche; denn seine Höhe ist nicht das Feine, sondern das Gewaltige — das Gewaltige ist aber unmöglich, ohne daß es vom *Gemeinen* losgewunden wäre. Vom Feinen kann man immer nur zum Feinen kommen, vom Gewöhnlichen her kann man aber zum Gewaltigen hingerissen werden. Revolutionen geschehen aus den Völkern.

Dies ist der Zustand des Rembrandt von 1642 bis etwa 1645. Dies ist der Augenblick jener Geertje Dircks. Sie ist nicht eine einzelne Person. Das schreckliche Verhältnis ist überhaupt nicht persönlich. Sie ist plebs, vulgus. Sie ist, aus dem Leben Rembrandts gesehen, das Stück Volk, an dem er, Rembrandt, sich zu den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer eingeborenen Gewöhnlichkeit zurückbekennt. Sie, Geertje, ist da, damit der falsche Patrizier Rembrandt wieder als misera plebs mit sich identisch werde. Sie wird in sein Leben gestellt, damit er in sich wiederum das Schwere und Unreine, das Braune und Pandemische der Erde fühle, aus der er gemacht ist; von der er sich heben soll, um wie ein geknechtetes Volk das göttliche Licht zu begehren, doch nicht die patrizische Feinheit . . . Schreckliche Geertje Dircks; aber ihr Auftritt in hölzernen Schuhen auf den Fliesen des Hauses an der Breestraat

hat für das Leben des Rembrandt einen großen Sinn; sie »sabotiert« ihm jeden Rest eines Zusammenhangs mit der falsch-feinen Welt und soll es; sie tut recht damit, ohne zu wissen wie sehr!

Im Jahre 1642 radiert Rembrandt den Ulenspiegel mit der Neele. Ulenspiegel liegt mit dem Bauch auf der Erde, am Ufer eines Wassers, das ihn, grotesken Narziß, ein wenig spiegelt; die Eule hockt ihm auf der Schulter; er bläst die Hirtenflöte mit einem breitgeschlitzten Maul; die ordinäre Nase, flach und breit, ist eines Kaliban; die niedrige Stirn des Rüpels ist von Borsten, nicht von Haaren überwachsen. Kaum ist der unedle, ja mißförmige Schädel der eines Bauern; er ist der Schädel eines Knoten aus der Welt des echten Rembrandt, welche die Welt des Shakespeare und des Cervantes ist. Hinter ihm drängen sich seine Böcke und Geißen; der Stab, wie in eine kümmerliche Hand oder Klaue mündend, lehnt am Gebüsch. Aber vor ihm, vor Ulenspiegel, hockt Neele, die Muse: häßlich wie die ärgste, nicht die komischste der Travestien; im Weiblichen des Ulenspiegel unreinstes Ebenbild; in den armseligen Ausdruck der Bettlerin mit der leeren Börse mischt sich ein Anschein von Idiotie. Sie hat Soldatenstiefel mit faltigen Schäften an den Beinen. Auf dem Kopf trägt sie einen breitrempigen Hut, der einer vornehmen Mode entsprechen möchte. Die Armut leidet schwerlich einen Unterrock. Doch ohne Umstände geredet: um so besser für den Ulenspiegel. Er hört zu flöten auf und schaut zwischen die Stiefel. Nach hundert Jahren wird auf einem Blatt des Fragonard der in berückter Allüre zu Füßen des steinernen Cupido gelagerte Vicomte dasselbe Schauspiel haben — *les hasards heureux de l'escarpolette*; nur daß man hier, in Rembrandts Niederung, der Schaukel nicht bedarf und daß von einem fliegenden Pantöffelchen nicht die Rede ist . . . Kaum ein Blatt des Rembrandt, das mit dem Vulgären einiger wäre. Kaum etwas in seinem Werk, das tiefer läge. (Ein einziges wohl nur, das mit der im zwiefachen Bedürfnis hockenden Frau; denn das »Liebespaar im Bett« hat gleichsam die Traurigkeit einer Totenfeier.)

Das Blatt mit Ulenspiegel wäre etwa die Poesie auf eine Episode im Leben Rembrandts, welche »Geertje« heißt.

Aber das Wort »Poesie« hätte seinen Sinn nicht etwa als Persiflage. Denn in Wahrheit geschieht auch jetzt das Wunder der Metamorphose: auch hier ist Poesie; eine Poesie ohne Nebensinn, eine Poesie ohne Vorbehalt.

Unnötig, viel Worte des Aufhebens zu machen von der Schönheit einer Radierung, die im Werk Rembrandts zu den zauberhaftesten Gespinsten gehört. Aber ist es nicht mehr als rührend, zu sehen, daß Neele einen hinterlassenen Hut aus Saskia Garderobe zu tragen scheint? Sei solche Maskerade immer eine Art posthumen Trotzes gegen Saskia, eine Art von Pasquill des

bitteren Gatten gegen das Patriziat, zu dem sie zählte: es ist doch eine Erinnerung an Saskia, Erinnerung, die der gemeinsten aller Maritornen geopfert wird — Erinnerung an jene Saskia, die einmal und wieder geliebt war, mit Desperation geliebt war, doch auch mit großer Glut, denn unter einer rembrandtischen Metamorphose war sie einmal Danae geworden; sie hatte dazu nur einer feineren Nase bedurft und freilich der ewig verwandelnden Kunst des Rembrandt, ihre geborene Grazilität in eine mythische Größe der Form umzuwandeln . . . Müßten wir nicht auch blind sein, um zu sehen, daß Rembrandt in Ulenspiegel versteckt ist; daß Rembrandt aus den traurig-neugierigen Augen Eulenspiegels schaut; daß Eulenspiegels Liebe die Liebe Rembrandts ist; daß dem Eulenspiegel, dem garstigen, daß dieser häßlichen Maritorne und ihrer armseligen Idiotie ein zärtlicher Schimmer verirrter Schönheit aufliegt? Daß dies Kränzlein, das von plumpen und unreinen Fingern aus Feldblumen geflochten wird, in Wahrheit ein Kranz der Unsterblichkeit ist, den eine Muse einem Dichter aufs Haupt setzen wird — und sei dies Haupt immer nur der kantige Schädel Eulenspiegels? Der unscheinbare und innige Glanz des Schönen, des Menschlichen, der diesem Bild einer häßlichen Armut geliehen ward, ist gar nicht auszusagen. Ich wenigstens gäbe ihn nicht für den reinsten Glanz der Schönheit eines Italieners; denn bei diesem wäre er nur selbstverständlich, bei dem Eulenspiegel Rembrandt und dieser Marketenderin ist er ein Wunder . . .

Es ist auch nicht so, als wäre Rembrandt um 1642 nichts wie dieser Eulenspiegel. Er ist im nämlichen Jahr der Philosoph im Kellergewölbe. Die beiden 1633 gemalten Darstellungen des Philosophen im Gewölbe, die dem Louvre gehören, scheinen sogar erst und gerade jetzt, um 1642, ihren tiefsten »Tiefgang« zu vermögen: die Radierung von 1642 wird erst die ganze Verwirklichung der beiden kleinen goldenen und teerbraunen Bilder des Louvre, die etwas zu köstlich gemalt und fast noch zu genrehaft-behaglich sind, um die ganze moralische und metaphysische Wucht der Radierung von 1642 zu haben; sie, die Radierung, fast nur mehr ein artikuliertes Schwarz unter dem Einfall eines bleichen Lichts, wie etwa Gedanken, ob auch unter Tage, im Dunkel des Schädels formlos stille stehen oder sich gestaltlos in Schraubengängen durchs Schwarze winden, ermißt erst vollends den Ernst eines vergrabenen Zustands, den das Jahr 1633, vor einer Ehe, zwar geahnt, aber noch fast mit Gemütlichkeit vergoldet hat. Jetzt, 1642, ist Rembrandt auf dem niedersten Boden seines Daseins angekommen; jetzt sitzt er im Keller; jetzt ist er, lebendigen Leibes, wie ein Bergmann, unter der Erde, in der Gruft, und es ist fast unmöglich, seinen Umriß noch zu finden. Er freilich schärft die Augen; nun erst lernt er im Schwarzen sehen; nun erfährt er

staunend, was alles im Schwarzen noch ein unterschiedenes Leben führt. Die Gewinde der Wendeltreppe werden ihm klar; der Schädel am Bord wird in seiner Weise sichtbar; fast liest der Philosoph die Lettern seines großen Buches, das die Bibel sein wird. Nur unsere Augen, des Tages gewohnt, sind in dieser Tiefe stumpf. Er, der Philosoph, er, Rembrandt, weiß sich zu lassen. Auch braucht er nicht zu lesen. Es genügt, daß er die Hand auf das Buch der Bücher legt: so fühlt er sein Blut ruhiger kreisen und fühlt es zur Weisheit altern wie roten Wein, doch auch schwer und stark werden wie blutfarbenen Wein, mit dem Leidenschaften geweckt und höhere Wahrheiten aufgestiegen sein werden und die Wärme des abnehmenden Lebens vermehrt sein wird.

Droben in der Küche rasselt die Arbeit der Geertje.

Die Jahre gehen. Eines Tages, wohl gegen 1645, ist eine Jungmagd ins Haus gekommen, Hendrickje Stoffels aus Ransdorp am Westfälischen; eine Bauerndirne. Rembrandt bemerkt sie wohl. Er mißt die Ältere an der Neuen. Vor seinen Augen geht ein Licht auf. Er begreift nicht, wie er einstweilen gelebt hat.

Er braucht es nicht mehr zu begreifen; denn die Jahre einer notwendigen Inkubation sind vorüber; er hat sich — scheuen wir das Wort doch nicht, verstehen wir es nicht bürgerlich — im Gemeinen verankert; er hat sich seines schweren Stoffes, seiner erdigen Substanz versichert; er ist gewiß, Rembrandt aus Leiden zu sein, der Sohn des Müllers, der mißglückte Lateinschüler und Student; der Unhumanist und bloße Mensch mit aller Niedrigkeit; Rembrandt, der aus einem bestechenden Irrtum Gemahl der Patrizierin Saskia van Uylenburgh gewesen ist. Er hat in der Küche gegessen, und seine Hände haben die Hüften der Geertje nicht gescheut noch gemieden. Er hat im Keller seinen Gedanken nachgedacht, die keine Gedanken waren, sondern ein klärendes Weben in der Finsternis. Nun kommt er aus dem Keller herauf, die Windung der Treppe noch im Blut — und sieht Hendrickje. Er sieht sie tagelang und wochenlang, ohne etwas zu sagen noch zu tun. Aber eines Tages ergreift er sie; sie, die in seiner Nähe schon aufgegangen ist und seiner wartet.

Geertje spürt, was vor sich geht. Es werden böse Jahre kommen. Sie wird sich wehren; sie wird angreifen; im Hause an der Breestraat wird es abscheuliche Szenen geben, und der kleine Titus wird verängstigte Augen haben.

Bevor dies geschieht, wird Rembrandt ein sonderbares Blatt radieren. Er radiert es in jenem Jahre 1645, von dem wir denken mögen, daß es die Zeit der Geertje von der Zeit der Hendrickje scheidet. Vielleicht, daß es auch die Zeit der Saskia von der Zeit der Geertje und Hendrickjes scheidet . . . Man

sieht auf einen Fluß. Er trägt ein Boot, in dem unter einem Sonnendach oder Wetterdach eine Gesellschaft von feinen Bürgern mit hohen Hüten sitzt. Am jenseitigen Ufer stehen Häuser und Windmühlen; uferwärts sieht man auch Segel gespannt. Am Leinpfad diesseits steht ein Mann. Im vordersten Plan, zur Linken, wurzelt ein Baum, der zwar vom Blitz zerrissen scheint, aber Grünes trägt. Und dies die jähe, aber stille Überraschung: im Innern des aufgespaltenen alten Baumes, der einer schiefgewachsenen Uferweide nicht unähnlich ist, wohnt wie in einer Höhle eine kleine Frau. Eine Dryade; eine Baumnymphe; ein heidnisches und rührendes Elfenwesen. Mir scheint, sie hause ganz allein in diesem Bauminnern; und mir scheint, sie sei die letzte Vision des Rembrandt von der Saskia. Auf der schrecklichen Grenze zwischen Geertje und Hendrickje würde Rembrandt sich noch einmal jener Ersten erinnern, die jetzt die Dritte schiene, abwesende Dritte, nur ein wenig hergewünscht, mehr fortgebannt in ihren Einbaum, in ihren stehenden Sarg, in dem sie aufrecht säße; in ihren Ursprung zurückgewiesen — aber mit seltsamer, mit sehr bewegender Liebe angeschaut, wohl auch selbst mit bewegten Gedanken des Rembrandt gedenkend, der nun so unerreichbar ist, wie sie selbst fern scheint und fremd, so nahe sie auch sei. Im Jahre 1643 hat er in den tiefsten Schatten der Landschaft mit den drei Bäumen ein Liebespaar gesetzt. Im Blatt von 1645 ist aus dem Paar ein einzelnes Wesen geworden — wohl eine Frau; eine Art jenseitiger Wittib, verwunschener Wittib. Vielleicht ist hinter ihr auch ein Mann (obwohl ich mit aller Mühe nur die alleinige Frau zu gewahren glaube). Aber sicher lebt sie in sich hinein; abgekehrt, versteckt, verwunschen; ihr Profil, das seltsam deutliche, scheint sie ihr selbst zurückzugeben.

Es kommt das Jahr 1646. Rembrandt wird jenes trostlose Blatt radieren, welches »das französische Bett« geheißen wurde und so gänzlich von aller Galanterie des gallischen Geistes verlassen ist: denn dies Blatt ist eine entsetzlich nordische Metaphysik der Liebe; eine Metaphysik der Mitternacht; das ist: des Todes so gut wie der Liebe. De la mort et de la volupté. So oft ich dies Blatt besehe, kann ich nur immer wieder dieselben Worte finden, um mir meine Empfindung deutlicher zu machen. Ich meine, vor einem Katafalk zu stehen; oder die Pfosten des Betts, die Vorhänge des Baldachins scheinen mir die Attribute eines Totenwagens zu sein — Attribute, die man, sei ihr Luxus noch so proletarisch, »pompes funèbres« nennen möchte. Sonst ruht ein Helm und Degen in der Mitte über einem Sarkophag, der stillliegt oder dahingezogen wird. Der Federhut seitwärts am Pfosten, über den Knauf gestülpt, Barett, das eine Kneipe des Ostade oder des Teniers zieren würde, scheint von dem, der hier in der Liebe begraben wird, nicht anders zu reden,

als der Helm von einem sogenannten Helden zeugen würde, den man zur Grube bringt. Vixit, amavit, victus est. In der Liebe und im Tode unterliegen auch Helden und Sieger. Wie sollte nicht der Beliebige besiegt sein, wie nicht vom Tod der Liebe verschlungen werden — dieser Beliebige, Triste, Plattnäsige, Unbenannte, den niemand als einen Helden rühmt und der sich selbst nicht rühmt, ein Held oder Sieger zu sein? Der Helm auf dem Sarg würde den Helden nicht mehr persönlich machen; nichts gibt dem toten Helden die Persönlichkeit zurück. In der Liebe, die der Vorhof des Todes ist, da sie, so elend sie sei, dem Unendlichen zugekehrt ist, würde selbst der Sieger den Namen verlieren. Wie könnte dem gänzlich Beliebigen, der sich hier zu Grabe neigt, noch ein rettender Rest des Persönlichen bleiben, der ihn ans Leben bände . . . O nein: es ist zu Ende. Alles ist zu Ende. Liebe spinnt ihn ein wie eine vielfüßige Spinne; sind der Frau nicht vier Arme statt zweier gewachsen, so sind ihr doch drei gezeichnet; so hat sie doch die Bewegung, den Druck, die besitzergreifende Begier von vielen Armen so gut wie eine vielarmige asiatische Gottheit. Doch auch sie selbst, die das breite Gesicht der Profitierenden hat, wie er viel eher als ihr Knecht erscheint denn als der Nutznießer (er ja ist der eigentlich Hingegebene, Hingerichtete) — auch sie ist des Todes; auch sie, die zwischen Aufmerksamkeit und animalischem Stumpfsinn geteilt liegt. Auch über ihr ist die furchtbare Leere eines Betthimmels, dessen Name eine unerhörte Ironie wäre, wenn hier nicht alles Bewußtsein, alle Beziehung ausgeschlossen und nur die tonlose Sachlichkeit des Vorgangs ohne Bedeutung übrigbliebe — Exil ihrer selbst. Der schwarze Raum zur Wand hin ist ein Tummelplatz geräuschloser und unsichtbarer Geister der Vernichtung und der Schadenfreude; das Glas auf dem Nachttisch scheint den fuseligen Rest eines tödlichen Trunks zu enthalten; das aufgewühlte Leben der Kissen ist wie von vorgestern, die Verklammerung der Glieder ein Krampf, in dem dies Ende für immer starr wird. Der »Himmel« ist niedrig genug; er ist in eine Tiefe gedrückt, die unter der Erde zu sein scheint; er ist wie abgeschnitten — der Stumpf eines Himmels. Wie er abgeschnitten ist, so ist die Höhe des Lebens und der Lust in das Verenden abgeglichen, das Köstliche in das Klägliche, das Erhabene in das Minderwertige, das Glänzende in das Armselige, ja Nichtige, das Volle in das gänzlich Leere . . . Es fehlen nur die gläsernen Wände zwischen den Pfosten, um die macabre Ausstellung völlig aus dem Bereich des sogenannten Lebens und jener ewigen Illusion des Metaphysischen, die Wollust genannt wird, vollends in den öden Bereich des absoluten Todes zu ziehen.

Das traurigste Gedicht über die Liebe, das je vor dem Dichter der Fleurs du Mal und vor Lautrec gedichtet wurde. Eine Elegie ohne jegliche Hoff-

nung. Denn was vermöchte das wenige und etwas faule Licht auf diesem Blatt!

Dies Blatt ist dem Rembrandt gewiß von keinem einzelnen Menschen eingegeben; es ist nicht Abbild der Trostlosigkeit eines besonderen Erlebens. Es ist die schauerliche Poesie auf einen allgemeinen Zustand des Menschen Rembrandt: auf den macabren Teil seiner menschlichen Verfassung — den Geertje bestätigt und den selbst Hendrickje aufzulösen nicht mehr vermögen wird . . .

Kann man sagen, das Blatt mit dem Liebespaar sei Illusion — ins Negative gekehrt, ins Minus gewendet? Verfinsterung des Glanzes der Danae bis dahin, wo Wahrheit ins Schreckliche ebenso geschwärzt wird, wie sie vorhin, zu Danaes Zeiten ins Glorreiche vergoldet wurde? Offenbar ist Rembrandt in jenen Tagen einer fast spukhaften Anschauung der Dinge fähig. Er malt im Jahre 1647 die Skizze seines Freundes Jan Six, die aus dem Nervösen ins Geisterhafte hinüberzuckt und damit selbst der komplizierten Überlegenheit des ungemainen Mannes wohl zu viel gibt. Doch in der Radierung, deren Vorlage in jener geheimnisvollen Skizze zu erkennen ist, tut Rembrandt das Alleräußerste an darstellender Genauigkeit; und wie er sich im Jahre 1648 selbst radiert als einen zwar etwas mißtrauisch, doch sachlich-unbestechlich herblickenden Zeichner, den Hut auf dem ganz und gar authentischen Kopf, ist er ein Mann von etwa zweiundvierzig Jahren, der keinen anderen Wunsch mehr hat als den: die Tatsachen aufzunehmen, wie sie sind — sich selbst aber als bare Tatsache zwischen baren Tatsachen; also ein wenig hoffnungslos, ohne Begeisterung, aber mit einer vollkommenen Aufmerksamkeit, die den Weg mitten zwischen den Dingen findet, fern der Romantik nach der positiven wie nach der negativen Seite, ziemlich lotrecht in der Mitte des Daseins.

Natürlich wird er diesen Zustand nicht innehalten; denn auch dieser ist ja nicht das Resultat der Resultate; töricht der Mensch, der meinen würde, mit der Kunst des sachlichen Blicks das letzte Ziel des menschlichen Erlebens erreicht zu haben. Es ist nur notwendig, daß dieser sachliche Moment einmal im Leben, in der Mitte des Lebens ausgemittelt sei. Rembrandt muß ihn besitzen. Er muß seiner fähig gewesen sein. Er, der Phantastische, muß auch an der Grenze des Nüchternen gestanden sein. Aber nichts wird noch, darf ihn hindern, fürder zu trauern, zu schwärmen, innig zu sein, zu dichten. Tatsachen sind dazu da, überstiegen zu werden. Er malt im Jahre 1646 das Kasseler Winterbildchen: eine der sachlichsten Feststellungen, die seiner malerischen Hand gelingen sollen; aber 1647 malt er die grandiose Mystik der Dubliner Landschaft mit der heiligen Familie, 1650 die im Romantismus

des Malerischen schwärmende Landschaft mit den Schwänen, den empfindsamen Heroismus der Kasseler Landschaft mit der Ruine, einer Landschaft, die Rembrandts Übereinstimmung mit Claude Lorrain bedeutet, und das stumme Pathos der Landschaft mit der Windmühle, die eine Windmühle des Don Quijote ist. Im Jahre 1645 malt er das zärtliche Gedicht der Petersburger heiligen Familie (von Hendrickjes mütterlich breitem Antlitz schon angetan); im Jahre 1648, dem Endjahr des Dreißigjährigen Krieg, ergießt er sein unendliches Verlangen nach der Heilung aller Wunden in das große Bild des Samariters, welches das schönste Bild des Rembrandt im Louvre und unter seinen Elegien die schönste ist. Mit diesem Bilde ist er endlich auch auf eine in seinem eigenen Werk unvergleichliche Weise zum Feinen aufgestiegen. Es ist die Feinheit des Metaphysischen. Der vulgäre Realismus der anbetenden Hirten, die 1646 noch für den Prinzen von Oranien gemalt wurden, liegt so weit zurück, daß man die beiden Bilder, seien sie auch bloß durch drei Jahre geschieden, kaum mehr verbinden kann. Und dennoch hat ja auf den Rüpeln, die das Kind anbeten, auf den Kalibanen, die den hieratischen Vorgang nach der Seite des Vulgären gleichsam unterbieten, der Glanz des Lichtes und der Frömmigkeit gelegen und der Schimmer einer Poesie, welche den Rembrandt fast nie verlassen kann — sogar kaum in den Momenten, in denen er methodisch, nüchtern, gefaßt bloß den Weg in der Mitte zwischen den Tatsachen zu beschreiten scheint.

Die Muse des Münchener Hirtenbildes ist noch Geertje, die Schaffnerin; bewußt oder instinktiv hält Rembrandt sich noch auf der untersten Sprosse menschlichen Daseins; ja nicht einmal auf einer Sprosse, denn wahrlich lebt er da auf der gestampften Erde des Kellers. Wir wollen die letzten sein, den Wert dieses Zustandes zu verringern. Aber es ist wahr, daß Rembrandt ihm entkommt, denn er ist ihm zu wenig, kann ihm, der auf das Ganze gerichtet ist, nicht alles sein. Er setzt sich um 1645 oft zu den jüdischen Freunden; das Jahr ist durch viele Bildnisse jüdischer Köpfe bezeichnet; die jüdischen Freunde offenbaren ihm das Menschliche mit einer mehr umfassenden Gebärde und mit den Gedanken eines gebildeten und weisen Volkes; auf dieser Basis hat der Widerspruch gegen die Gesellschaft holländischer Patrizier eine edlere Form. Doch endlich ist da auch Six: Patrizier, senatorial, Mitglied der vornehmsten holländischen Welt und zugleich ein menschlicher Geist, ein menschliches Herz von verstehender Unbefangenheit. Das Patrizische empfängt in ihm eine menschliche Legitimation. Rembrandt mag ihn.

So steigt er aus dem Keller langsam wieder an den Tag. Doch lieber sucht er die Natur als die Mynheers und ihre Damen. In menschlichen Dingen wird ihn die Gegenwart der unschätzbaren Hendrickje künftig auf einen geziemen-



Die heilige Familie

den (der Größe des Rembrandt geziemenden) Abstand von der Gesellschaft verpflichten; und dies wird seiner Kunst die Unmittelbarkeit der Größe verbürgen.

Doch dies sind schon spätere Dinge. Einstweilen ist die böse Aufgabe gestellt, Geertje aus dem Hause zu bringen.

Ihre letzte Auskunft: sie macht am 24. Jänner des Jahres 1648 — des Jahres des Samariterbildes, das von Geertje so unmeßbar weit weg ist — ein Testament zugunsten des Titus, den sie liebt. Aber es ist nicht möglich, länger mit ihr zu sein; die Situation ist voll von Unmöglichkeiten. Geertje nennt sich im Testament selbst »siecklyck van lichaam«; ohne Zweifel ist sie reizbar, schwierig, eine Last mehr als eine Hilfe. Rembrandt versucht, sie zu entfernen. Am Ende ist es ihr auch selbst darum zu tun, zu gehen; denn sie kann sich ihre unerträgliche Niederlage nicht verhehlen. Am 15. Juni 1649 verläßt sie das Haus an der Breestraat. Rembrandt findet sie ab: sie empfängt hundertfünfzig Gulden für einmal und wird eine Rente von sechzig Gulden im Jahr beziehen; die Biedere gesteht dafür zu, daß ihr Testament zugunsten des Titus verbleiben solle. Geertje bezieht ein Zimmer irgendwo. Die Pension ist ungenügend. Geertje begehrt auf. Rembrandt kommt ihr entgegen. Aber eigensinnig, unfähig, zu verhandeln, vielleicht auch zu begreifen, »heftig und unvernünftig ausfahrend« (wie ein Protokoll besagt), sucht sie nach üblem Lärm die Hilfe des Gerichts. Rembrandt, wie er alle amtlichen Affären aus Gleichmut oder Hypochondrie zu ignorieren trachtet, läßt fürs erste Hendrickje vor Gericht zeugen: er, Rembrandt, sei guten Willens, mehr zu leisten als bisher. Zum drittenmal geladen erscheint er selbst. Geertje behauptet, von Rembrandt beschlafen zu sein, von ihm mit einem Ring auch das Versprechen der Ehe erhalten zu haben; sie fordert Heirat, zum mindesten aber Unterhalt. Rembrandt leugnet nicht geradezu, aber er bekennt auch nicht; aufgebracht und nicht eben loyal (— man denke ihn ja nicht ohne schiefe Momente und Eigenschaften, denn er ist eine auf jegliche Art gemischte Natur —) fordert er die Entlassene auf, das Behauptete zu beweisen. Das Ehegericht setzt am 23. Oktober 1649 die Pflichten Rembrandts höher an — nicht zur Überraschung des Verurteilten, denn er ist in der Tat schon eher zu größerer Leistung freiwillig bereit gewesen; er hat hundertsechzig Gulden angeboten; Geertje konnte im außergerichtlichen Vergleich also beinahe erhalten, was das Gericht ihr nun zuspricht: zweihundert Gulden jährlicher Pension auf ihre (freilich nur mehr kurze) Lebenszeit.

Die trübe Angelegenheit, in der die Haltung Rembrandts der subalternen Haltung Geertjes noch einmal ähnlich wird, ist damit nicht zu Ende. Geertje

wird so krank, daß sie der Unterkunft in einer Anstalt bedarf. Erbitterte Verwandte, die vom Testament zugunsten des Titus benachteiligt sind, wollen nicht sorgen. Rembrandt sorgt. Aber was ist es für ein Haus, in dem Geertje im Jahre 1650 verborgen werden wird? Es heißt: das »tuchthuys« zu Gouda. Ein tuchthuys ist ein Arbeitshaus: ein »Zuchthaus« im ersten Sinne des Wortes; ein Haus der Zucht. Traurige Verbindung etwa von Narrenhaus oder Spittel und Arbeitshaus. So endet Geertje, die einmal Rembrandts Lager geteilt hat. Aber er, ach, auch er wird nicht im seidenen Bett sterben . . . Im Jahre 1656, dem Jahre des Bankerotts, wird Rembrandt in der Verzweiflung, die alle Mittel ergreift, von Geertjes Sippe die Auslagen zurückfordern, die er über seine Verpflichtungen hinaus für Geertje gemacht hat. Er wird den Bruder Geertjes, Pieter Dircks, den Matrosen, zu diesem Behuf gar arrestieren lassen; der geschlagene Rembrandt wird selber schlagen . . . Denken wir in der Tat nicht, das Verhalten Rembrandts gegen Geertje sei durchaus recht gewesen. Man mag ihn mit einiger Ursache beschuldigt haben, er habe die Schaffnerin und Bettgenossin von ehemals nicht eben auf gute Art entlassen. Er ist nicht rein, und an Geertje selbst, der Braven zwar, doch auch Gemeinen, ist er es leicht am wenigsten. Allein auch dies mag Wahrheit sein, daß ihr Vermögen, das dem Titus zugedacht wird, aus Dingen besteht, die nur im Hause an der Breestraat erworben oder auch geschenkt worden sind: es mag auch vom Schmuck der Saskia dies und jenes Stück in die rauhen Finger der Bedienerin geschoben worden sein; ist Rembrandt zuletzt nicht durchaus loyal, so ist er anfangs wahrscheinlich mehr — ein Schenker ohne Maß und Bedenken.

Nun ist sie fort. Um 1656 mag sie längst tot sein: gestorben im »tuchthuys«. Rembrandt lebt mit Hendrickje, und sie ist das große Glück, das einem Verwundeten beschieden wird. Früh in den sechziger Jahren wird auch Hendrickje sterben. Rembrandt wird noch einmal verwitwet sein — und mehr wie je; denn diese junge Magd wird seine eigentliche Frau gewesen sein. In jenen letzten fünf oder sechs Jahren wird seine Witwerschaft, wenn sie in den vierziger Jahren eine furchtbare Verwirrung, ein arger Rückschlag ins Gewöhnliche, doch auch eine Entbindung der gesellschaftlich gefesselten Natur ins Allzumenschliche ist, seine höchste Universalität bedeuten. Nun wird er der Witwer der Hendrickje sein; um so viel herrlicher werden die Werke der letzten Einsamkeit geraten, wie Hendrickje herrlicher ist als Saskia und wie die Werke in der Zeit mit Hendrickje reineren, tieferen Wesens sind als die Werke aus der Zeit des ach so falschen Patriziats mit Saskia. Von Hendrickje geliebt, sie liebend, hat er schon Bilder von der Größe des »Segens Jakobs« gemalt. Der endgültig Vereinsamte, der Mann mit der entsetzlichen Grimasse,

die in der Alten Pinakothek nur wie ein lebensgefährlicher Popanz erblickt werden kann, wird »Saul und David« malen, und den Mardochai vor Esther und Ahasver, und den Verlorenen Sohn der Eremitage: Bilder mit ungeheuren Abständen der Figuren im Räumlichen und im Geistigen; Bilder, in denen jegliches Menschliche nicht nur auf irdische Weise vereinsamt ist, sondern schon in den Entfernungen des Jenseits zu leben scheint, es sei denn, daß ein verlorener Sohn heimkehrend das Antlitz eines Knechtes, der häßlich ist wie Ulenspiegel, in den Schoß des ewigen Vaters dränge.

ACHTES KAPITEL

HENDRICKJE

UM 1645 erscheint im gemalten Werk Rembrandts zum ersten Male das gute Gesicht der Hendrickje Stoffels. In diesem Jahr und um dieses Jahr ist sie viermal gemalt. Die Bilder sind in englischem und amerikanischem Besitz bewahrt. Zweimal zum wenigsten scheint die Deutung gewiß: das Mädchen, das sich aus dem Fenster lehnt, die Arme überschlagend, mit geschürzten Ärmeln, in der Arbeitsbluse des kleinen Küchenmädchens, die eher aussieht wie ein rauhes Leinenhemd, und dann das scheinbar andere im ersten Aufputz der vermeintlichen jungen Dame, das kleine Fräulein, welches die Finger der Rechten schon eleganter beugt und spreizt und mit der Linken eine goldene Medaille weist (vermutlich etwas eher gemalt) — die beiden sind sicher jene einzig-eine, die dem gepeinigten Maler das Leben freundlich gemacht hat. Die zwei anderen Bildnisse scheinen vom Typus, ja von den Möglichkeiten des Typus abzuweichen; am meisten mag das Bildnis in Chicago befremden, sofern man die Bildnisse des noch kindlicheren Mädchens als Schlüssel betrachten darf (woran Autoritäten der Forschung wie Bode und Hofstede de Groot nach Rosenbergs Überzeugung und nach meinem eindeutigsten Gefühl zu Unrecht zweifeln). Das Bildnis zu Chicago zeigt eine neuartige psychische Spannung; ja es zeigt, wenn es Hendrickje darstellt, wohl überhaupt die erste psychologische Situation ihres Lebens; da steht eine Frau in der Tür, nicht mehr ein Mädchen — und eine Frau, die nicht Frau geworden ist, ohne in die ersten Geheimnisse der Enttäuschung und des Schmerzes eingeweiht zu sein; eine Frau mit den ersten Reflexen vielleicht des Mißtrauens; vielleicht der Ironie, welche in der Resignation reif wird; sicher mit den ersten Reflexen der Traurigkeit, doch auch der weiteren Bereitschaft. Sie steht in ihre ganze Breite ausgebildet; ihre Ellenbogen sind über den aufgestützten Händen zu den Seiten gekehrt; die Manschetten sind umgeschlagen wie bei einer Schaffnerin; die Hüften haben die Breite der Tüchtigkeit. Die gesenkt ins Schräge weichenden Blicke haben es mit einem Rätsel zu tun und sind selbst rätselhaft: als die Blicke einer Frau, welche das Furchtbare des Mannes erlebt hat; in der leicht

gestützten Breite der leiblichen und auch moralischen Haltung ist jenen Blicken freilich noch ein Ausgleich geboten. Eine Frau fast in der Vollendung; denn beinahe denkt man: welche höhere Fassung könnte einer Frau noch zugemutet werden! Wie kann aber diese Frau von 1645 das Mädchen desselben Jahres sein? Ach sie würde es ja am Ende dennoch sein können. Nicht nur, daß Rembrandt seine Modelle unablässig verwandelt. Wie hat er Saskia verwandelt! Wie wird er den Titus verwandeln! Man braucht an diese Kunst der Metamorphose sogar kaum zu denken. Die Metamorphose geschieht auch schon im Leben selbst, wo Rembrandt der traurige König der Dinge ist. In seiner Nähe verwandeln sich die Menschen rasch; in seiner Nähe altern sie von heute auf morgen; in seinem Umkreis geschieht ihnen in wenigen Monden, ja Wochen alles, was einem Menschen sonst in Jahren geschehen kann; er wirft sie mit der Gewalt seines Wesens auf einmal in die Tiefe und in die Höhe aller menschlichen Erfahrung. Also mag es freilich sein, daß in ein und demselben Jahre sowohl das Bild von Dulwich College und das andere im Art Institute zu Chicago als Bildnis der Hendrickje Stoffels gemalt worden ist: ein einziges Jahr kann ihre plastische Naivität und die ersten schmerzlichen Eingezogenheiten der Erfahrung umschlossen haben, ein einziges Jahr die volle Blüte des Vertrauens und das beginnende Welken am äußersten Rand der gewölbten Blumenblätter.

Von dem Mädchen in Dulwich College mag man glauben, es sei im Alter der Mannbarkeit: es sei ein Mädchen zwischen fünfzehn und zwanzig Jahren. Es lehnt und wartet, wie Mädchen lehnen und warten — die reinen und die unreinen; dies Mädchen freilich ist rein wie die von Gott geschaffene Kreatur im Augenblick des schicksalsmäßigen Eingehens in die Bestimmung; die Augen blicken wie die braunen Augen einer Antilope oder eines edlen Rindes, und von Natur ist dies Geschöpf Gottes so unverderblich, daß dieser Blick ein Leben lang verbleiben wird, denn noch um 1658 oder 1659, anderthalb Jahrzehnte später, wird Hendrickje nicht anders schauen; auf dem Berliner Bild blickt sie noch immer wie ehemals; noch immer schaut sie aus der unermeßlichen Tiefe, welche den Kreaturen Gottes als ihr Raum und als ihre metaphysische Heimat gegeben ist; alle Erfahrungen, die einer Frau überhaupt begegnen können, sind auf dem späten Bilde in unbenennbaren Zügen gegenwärtig, aber die wunderbare Integrität des Blicks ist geblieben — eine Integrität, die von Gott dem Blick des Tieres mitgegeben ist und dem Auge jener seltenen Frauen, welche die Fülle und die Sanftheit der Tiere, die Vollkommenheit der Kreatur besitzen.

Die Gelehrten haben angenommen, daß Hendrickje Stoffels, auch Hendrickje Jaghers genannt, Tochter eines Bauern Stoffel Jaghers in Ransdorp bei Breevoort

an der Grenze zwischen Gelderland und Westfalen, um 1645 als Jungmagd in Rembrandts Haus gerufen wird. Es scheint indes auch möglich (wie ja jenes nun nach Saint-Louis verschlagene Bild mit der Medaille von Hofstede neuerdings zwischen 1640 und 1643 angesetzt wird), daß Hendrickje dem Haus des Rembrandt schon bald nach Saskias Tode zugegangen wäre, da wir uns nun einmal von keiner Autorität werden ausreden lassen, daß jenes Mädchen mit der Medaille in der Tat Hendrickje ist . . . Eine Urkunde von 1649 erweist Hendrickje für eben dieses Jahr 1649 als eine Dreiundzwanzigjährige, so daß sie das Haus des Rembrandt an der Anthoniesbreestraat mit höchstens etwa neunzehn Jahren betreten hätte. Mit der geschriebenen Urkunde scheinen die gemalten Urkunden idealisch-ungefähr übereinzustimmen; wobei die Freiheit künstlerischer Absicht und Verwandlung zu bedenken bliebe.

Wir dürfen glauben, im übrigen diese Situation zu sehen: Geertje, Rembrandts Haushälterin, die Beischläferin in der Verlegenheit eines Mannes, der, aus der erschöpfenden Heftigkeit der Arbeit kommend, das nächste Wesen weiblichen Geschlechts ergreift, Geertje, des Titus Kinderfrau, hat angefangen, in einem und dem anderen Verhältnis unmöglich zu sein. Zwar verwöhnt sie den Titus; allein so gerne sie dies tut, so sehr tut sie es auch, da sie auf die eheliche Hand des Rembrandt wartet. Nun mag es für Rembrandt freilich das geringste sein, in diesen Zusammenhang der Instinkte hineinzusehen. Schwieriger wird ein anderes: den Rembrandt ergreift der Widerwille gegen eine unerfreuliche Weiblichkeit, die nur den allergrößten Verlegenheiten abgeholfen hat, jenen Verlegenheiten, denen die Gevatterinnen auf den Bildern der Teniers, Ostade und Brouwer abzuhelfen pflegen; in dem Verhältnis aber, in dem sie als Frau mißfällt, wird ihre von Natur widrige Verfassung überhaupt unerträglicher. Die Zeit von Saskias Tode bis zu Geertjes Entlassung (im Jahre 1649) ist ausgefüllt zu denken von zunehmenden und endlich grellen Händeln zwischen dem Maler und der Schaffnerin; Schwierigkeiten der Temperamente und des Verhältnisses setzen sich an Schwierigkeiten, ziehen einander an, um einander abzustößen und wieder anzuziehen — und dies ohne Ende. Eine gewisse rüstige natürliche Güte schwindet; Geertje ist leidend; sie wird es immer mehr. Sie bedarf einer häuslichen Hilfe. Die Jungmagd, im ersten Augenblick vielleicht in der Tat noch nichts als ein erwachsenes Kind, wird bald die gefährliche Nebenbuhlerin der Altmagd sein und wird sie aus dem Felde schlagen. Sie wird es dreifach tun: in der Arbeit, denn die gesunden Arme mit den aufgekrepelten Manschetten wirken mehr als die dorrenden Knochen und Muskeln der Ältlichen; bei Titus, denn mit einem Kinde spielt die Großäugige noch als Kind; bei Rembrandt selbst, denn sie wird ihn nähren,

aus der frischen Wärme ihres Wesens seine üblen Launen zerteilen wie Sonne die Wolken, wird dem Maler Modell sein — ein mild erregendes und sehr befriedigendes Modell; und es wird nur das allernächste werden, daß sie in seinen derben Armen wacht und schläft.

Das Leben neben Rembrandt wird dem guten und schönen Mädchen nicht leicht. Da ist noch Geertje: man muß vorstellen, daß sie der Nebenbuhlerin jede mögliche Pein bereitet. In den Händeln Rembrandts mit der Ältlichen, die sich mit der Lautheit der Verzweiflung wehrt, muß Hendrickje vor Gericht als Zeugin auftreten. Eine Rolle, die der natürlichen Feinheit dieses gar nicht bäurischen Bauernmädchens peinlich genug sein mag; Hendrickje ist leise von Wesen, greift nicht an, ist ohne Haß; sie ist tatsächlich; sie lebt in der Fülle fürsorglicher Empfindungen; sie weicht dem Streit aus, da ihre Natur den Streit unergiebig findet. (Übrigens geschieht es in Rembrandts Prozeß mit Geertje zum erstenmal, daß Hendrickje urkundlich genannt wird; es ist im Jahre 1649.) Aber es ist nicht Geertje allein, die dem Mädchen das Leben schwer macht. Es ist auch Rembrandt selbst. Zwar hat sie, wie sie das Malerhaus an der Judenstraße betritt, alle Fülle der Gesundheit. Ihr Leib ist rund und dicht; ihre Glieder sind von der Kraft des Blutes und des Wachstums geschwellt, in der Arbeit gefestigt, von noch unbewußten Wünschen reifender Jugend gespannt. So scheint sie begabt, den Ansturm auch des heftigsten, ja wütesten Mannes zu bestehen. Aber es ist ihr vorbestimmt, daß Rembrandt auch sie vernichten wird, wie er Saskia vernichtet hat. Saskia hat dies Leben zehn Jahre lang ertragen. Hendrickje, kräftiger in der Rasse und als persönliche Substanz, wird den Rembrandt länger tragen: an zwanzig Jahre — fast die doppelte Zeit. Aber endlich wird auch sie gefallen sein, wie es das Schicksal aller um Rembrandt ist, der mit der Vollmacht zur Schöpfung auch die Vehemenz einer zerstörenden Naturgewalt besitzt. Was wäre die zweite ohne die erste; aber wie könnte die erste ohne die zweite sein; den wahrhaft und im großen Stile produktiven Naturen ist die zerstörende Gewalt immer komplementär. Gute, starke, tapfere und arme Hendrickje . . . Sie hat die vegetative Sinnlichkeit eines jungen Tieres auf der Weide; eine volle und etwas dumpfe Sinnlichkeit. Aber da sie menschlich ist, so ist sie im Sinnlichen auch innig. Sie ist warm; sie hat die naive Wärme des Animalischen, das, ach, so menschlich ist . . . Und Rembrandt? Er, Rembrandt, ist nicht warm, sondern heiß; er ist ein Feuerbrand fürs eigene Fleisch und das der Frauen — fürs eigene Herz und das der Frauen. Was könnten wir ihm antun, wenn wir denken, er sei wüst; seine Begierden seien jäh, seine Überfälle maßlos, phantastisch, furchtbar wie das Pastose seiner Malerei oder das Unvorhergesehene seiner Zeichnung; es ist nichts Furchtbares, das zu diesem Mann nicht stimmen würde —

und nichts Schreckliches, das er nicht trüge; so nämlich trüge, daß es das Ganze seines Wesens auf gar keine Weise zu entstellen vermag. Die vernichtenden Gewalten sind Notwendigkeiten seiner gesamten Organisation; sie gehören zu ihr; sie wäre ohne die vernichtenden Gewalten gar nicht möglich. Das Schreckliche ist nicht bloß die Kehrseite, sondern geradezu Voraussetzung seiner wunderbaren Vollmacht im Schönen und auch im Guten. Elementare Naturen leben in Antithesen; sie verkörpern das dialektische Prinzip der Natur, welches das antithetische Geheimnis ihrer Spannung ist. Und endlich: solche Temperamente zerstören die anderen nur, indem sie sich selbst zerstören. Sie gleichen jenem Simson, der den Rembrandt so sehr erregt; dem Simson, der die anderen zertrümmerte, indem er Säulen knickte, deren Zusammenbruch zuletzt ihn selbst zermalmen soll. Bilden und Zerstören. In der Wurzel ist beides eins. Zerstören: am Körper zerstören und an der Seele zerstören. Untergraben. Er untergräbt den Menschen wie Erdreich. Es geht nicht ohne die breite Schärfe des Spatens und nicht ohne die spitze Schärfe der Hacke. Er überwältigt Hendrickje: er, der Vierzigjährige, sie, die Zwanzigjährige; der Erfahrene, Enttäuschte, Ingrimmige, Bittere die Naive, Gutgläubige, Innige und Heitere. Er kehrt sie um und um. Was aus der unberechenbaren Plötzlichkeit der körperlichen Angriffe übrig bleibt, wird durch die Schrecklichkeit verstockter Gedanken aufgerieben. Denn Rembrandt ist wie Saul: »der böse Geist« kommt über jenen wie über diesen. Hendrickje, müde an Leib und Seele, hebt noch die sanfte Hand, das Haupt des furchtbaren Freundes zu streicheln und den bösen Geist zu bannen. Da sitzt sie: traurig, lächelnd, verlegen; von Hause aus bestimmt, in langsamen und gleichmäßigen Zusammenhängen der Sinne und des Herzens zu leben und zu weben und zu sein; von Hause aus dem Unvermittelten abgewandt; im Sinnlichen ebenmäßig und tief wie im Moralischen — ebenso tief und ebenso gleichmäßig sinnlich wie sie tief und gleichmäßig gut ist; ein Geschöpf mit wunderbaren Übergängen, ein von Gott dem Vater selbst aufgestelltes Beispiel naiver Ausgeglichenheit und vollendeter Verbundenheit mit sich selbst. Da kommt Rembrandt; der böse Geist ergreift ihn (der böse, der doch nur die andere Minute des guten Geistes ist) — und siehe da: er zerreißt die innige Verbundenheit. Sie aber, Hendrickje, setzt sich in die Ecke; sie weint ein wenig, denn sie versteht nicht, was geschieht und warum es geschieht, fährt mit einer langsamen Gebärde ein einziges Mal über das liebe runde Gesicht mit den braunen Antilopenaugen, faßt sich, ohne zu wissen wie, womit, worin; sieht hin zum Maler, der breitbeinig, einfach, aber drohend, gefährlich vor der Arbeit steht; sie fragt, ob sie ihm etwas schaffen kann; er schaut verstockt in ihre rührenden Augen, die er liebt, die er mehr liebt als alles in der Welt, und kann nichts sagen; er schweigt schier trotzig und ebenso-

sehr aus argem Zwang wie ohne Grund. Sie aber geht in die Küche, Aschenbrödel des Mannes, der sie liebt, den sie liebt, fährt mit der Zange ins Feuer und hängt den messingnen Kessel über die Flamme. Das Licht des Feuers fällt auf den Bauch des Kessels und auf das runde Kinn des Mädchens. Rembrandt kommt von ungefähr herein, unlustig von stockender Arbeit, blickt auf den Ruß und auf das blinkende Metall und auf das leuchtende Kinn; er ist fasziniert — und dies stille Unglück, das sich selbst nicht kennt, wird ein Bild sein.

Saskia hat dem Rembrandt Kinder geboren; alle waren tot, als Titus geboren wurde, der siebenundzwanzig Jahre leben sollte. Hendrickje gebiert dem Rembrandt ein Töchterchen. Es heißt, wie tote Kinder der Saskia schon geheißen hatten: es heißt Cornelia nach Rembrandts Mutter. Im gleichen Jahre 1652 ist es begraben. Die Kinder aus Rembrandts Lenden leben nicht. Ist er vergiftet? Haben die *Bilder* den Kindern das Leben nicht gegönnt, wie sie den Müttern die Liebe des Mannes stehlen?

Es wird eine zweite Cornelia der Hendrickje geboren. Man weiß nicht sicher, wann dies geschieht; ob erst im Jahre 1654, in welchem sie am 30. Oktober getauft wird, oder schon etwas eher. Dies Kind nun soll leben. Es wird in die Tropen auswandern, nach Batavia verheiratet. Aber die calvinischen Auguren tun einstweilen, was sie vermögen, um der Mutter und dem Kinde schlechte Zeichen zu malen. Hendrickje wird im Sommer 1654 vor den Kirchenrat geladen; Rembrandt mit ihr. Er, Rembrandt, geht überhaupt nicht hin. Ein herrlicher Gleichmut wider die calvinischen Halskrausen. Hendrickje, wohl von Rembrandt abgehalten, läßt zwei Ladungen vorübergehen. Dann geht sie hin. Der Kirchenrat läßt protokollieren:

»Hendrickje Jaghers voer de vergadering verschenen zynde, bekent dat se met Rembrant de schilder Hoereriĳ heeft ghepleecht, is daerover ernstelijck bestraft, tot boetvardicheyt vermaent en vanden taffel des Heeren afgehouden.«

Es ist ein Protokoll vom 23. Juli 1654. Man muß es im holländischen Originaltext lesen; das Absurde wird doppelt *unmöglich*; die unmenschlich-lieblose Trockenheit der bürokratisch ahnungslosen Töne klappert noch häßlicher, als sie in dieser deutschen Übersetzung klappert:

»Hendrickje Jaghers, vor der Versammlung erschienen, bekennt, daß sie mit Rembrandt, dem Maler, der Hurerei gepflogen hat, ist darob ernstlich bestraft, zur Bußfertigkeit vermahnt und vom Tisch des Herrn ausgeschlossen worden.«

Die greulich-nüchterne Vision von einem Kollegium in glatten schwarzen Röcken, schwarzen Filzhüten und gestärkten weißen Kragen um einen schwarz behangenen Tisch im lichtgrau getünchten, bilderlosen Saal steht auf. Höchstens daß in diesem von allen Sinnen verlassenen, um alle Sinne

betrogenen und betrügenden, aber auch des Herzens entbehrenden Saal ein Kruzifix aus Silber oder Elfenbein und eine schwarze Bibel mit silbernem Schnitt ein frostiges und verbanntes Leben führen. Frans Hals hat derlei »vergadering« gemalt; jeder Rest protestantischer Leidenschaft ist darin kaum mehr dürerer Fanatismus, sondern leere Pedanterie; Frans Hals hat derlei »vergadering« mit jener beklemmenden Sachlichkeit gemalt, die seine am schärfsten laugende Ironie ist; man sieht dergleichen Bilder im Haarlemer Museum — und um ihretwillen, um ihrer schonungslosen Wahrheit willen verzeiht man dem Hals wohl manches. Wieviel lieber die spanische Inquisition mit Feuer und Rauch als die kahle Buchstäblichkeit dieser Vermahnungen und dieser Verweisung vom Tisch des Herrn . . . Hendrickje aber — sie wird nur köstlicher. Sie steht vor den Herren, die, ihre hohen und breitkrämpigen Filze auf trockenen Köpfen, in welchen die Bibel ein Hauptbuch wird, am faden Tische sitzen. Hendrickjes Gesicht ist rund; ihre Stirn ist breit und vorgewölbt; man würde denken können, sie nähme auch einmal ein Kummert davor und zöge mit dem Druck der Stirn einen Pflug; ihre Nase ist breit, der Sattel etwas eingezogen — es ist keine feine, aber eine kräftige, ist eine etwas weiche, stumpfe, aber gute, sinnlich-liebe Nase; Kinn und Wangen sind in der Fülle gerundet; der Mund ist eher groß und voll als klein und fein (und ist gerade darum so schön); das ganze Antlitz ist zu leiser Üppigkeit ausgebildet, deren sinnliches Wesen aber immer ein Äquivalent der moralischen Güte ist; deren sinnliches Wesen in die reinste, naivste Zärtlichkeit eines dem Schöpfer wohlgefälligen Menschenkindes gebettet ist; deren sinnliches Wesen und Weben den unwiderlegbaren, unangreifbaren, überwindenden Heiligenschein der Einfalt trägt. Wer sähe die Aureole nicht — es sei denn die »vergadering«, welche dem Frauenkinde den Tisch des Herrn verwehrt? Hendrickje steht; mitten in ihrer naiven und etwas schweren, magdhaften Schönheit aber glänzen still ihre Antilopenaugen, braun, traurig, auch erschreckt; von langen Wimpern überhangen; von wenigen Tränen wunderbar verschleiert; da steht sie, »βοῶπις« wie die Göttin des Homer, wehmütig blickend wie das fromme Tier, auch mit den langen Wimpern der Kreatur das Gebot der Melancholie erfüllend; sie hebt die Rechte in die Höhe des Herzens; und nun blickt sie auf ihren Leib nieder, der zwei Cornelien getragen hat — vielleicht trägt er, gewölbt, in diesem Augenblick noch die zweite . . . Hendrickje Stoffels, Tochter des Stoffel Jaghers im Zutphener Lande, der tot sein mag. Ist sie Waise, so hat sie nur den Rembrandt — und vielleicht ist die »vergadering« eine erstreckte Kompetenz des Waisenhauses, aus welchem Hendrickje hervorgegangen wäre. Ist das Gerücht, das von ihr geht und nach dem sie weder lesen noch schreiben könnte, nicht Wahrheit, da sie zum wenigsten ihren

Namen schreiben kann, wiewohl sie ihn gelegentlich auch mit drei Kreuzen malt, so ist sie doch sicher ohne Übung in den Dingen des Lesens und Schreibens — ganz anders als die Herren da vor ihr, die sie rügen; ein vollkommenes »Naturwesen« wie jene Christiane, die wunderbare andere, die Hendrickje des Goethe, deren rührende Briefe fast die Briefe einer Analphabetin und so viel schöner als die des Herrn und Gatten sind. Hendrickje weiß nichts von Statuten. Sie hat mit Rembrandt auch nicht unter dem Fluch eines wütenden Temperaments geschlafen; sie ist nicht gezeißelt von Begierden. Sie ist nicht, was ein Temperament geheißen wird. Ihre Liebe zu Rembrandt, in den Sinnen so selbstverständlich webend wie im Herzen wurzelnd, in den großen braunen Augen blickend, in den arbeitenden Magdhänden tätig früh und spät, ist nur ein unauslösbarer Teil ihres häuslichen Dienstes; ist nur ein Teil ihrer gesamten Leibeigenschaft, durch welche sie mit stillem Lächeln und stillem Weinen und am meisten ohne irgendein verratendes Spiel der Miene (so sehr ist sie devot) dem Hausherrn und dem Maler und dem Manne Rembrandt angehört.

Wie ist es nun, in diesem Augenblick, um ihn bestellt? Ist es wahrhaftig Gleichmut, der ihm erlaubt, die Ladungen eines calvinischen Kirchenrates für nichts zu achten? Ist es wirklich Gleichmut — der herrliche, überlegene Gleichmut, den wir dachten? Ach — am Ende ist der »Meister« Rembrandt auf keine Weise überlegen. Man hat geglaubt, er habe sich nicht gebunden erachtet, zu erscheinen, weil er (nach Baldinuccis Zeugnis) Mennonit gewesen sei. Aber vielleicht sind die Gründe viel weniger offiziell; vielleicht sind sie im ärmsten Sinne psychologisch. Ich kann mir einen Rembrandt denken, den vor dieser Ladung eine vertrackte Panik ergriffen hätte; der sich in den absurden Tiefen einer Phobie verbärge und der Hendrickje schickt, sie, die alleinige . . . Man hätte ihn dafür nicht zu tadeln, denn er wäre irr, und die Phantasie, die den Künstler erhöht, den Menschen im gemeinen Leben aber klein macht, hätte ihm die Maße des lächerlichsten aller frommen Prozesse ins Chimärische gesteigert. Wohl aber hätte man Hendrickje, die Frau, die auch mit dreißig Jahren noch die kindliche Befangenheit der Magd vom Lande trägt, auf den Knien zu bewundern. Er, Rembrandt, müßte nicht mehr sein als ein Meister, wenn er nicht, wie die großen Naturen auf der weitesten Spannung der Gegensätze beruhen, zu Zeiten nicht weniger wäre als ein Knecht; er könnte nicht mehr sein als ein Held, wenn er nicht zu Zeiten unendlich viel weniger wäre.

So könnte das Verhältnis sein; so Hendrickje; nein — so *ist* sie. So ist die wahre Frau des Rembrandt.

Im Gedächtnis der Sammler hat sie als »Rembrandts concubijn« fortgelebt; ein altes Inventar von Radierungen nennt die innigste der Geliebten mit diesem

ordinären Wort. Sie wird einmal auch Rembrandts »Gouvernante« geheißen — womit der Sinn des Wortes »Haushälterin« getroffen werden soll. Doch einmal hat sie auch den verdientesten der Namen erhalten. In einer Urkunde von 1661 ist sie als Rembrandts »huysvrouw« aufgeführt.

Sie wäre es im bürgerlichen Sinne auch gewiß geworden. An Rembrandts gutem Willen und an ihrer ergebenen Bereitschaft, die nichts kennt, als das Wohl des Mannes, und die von sich selbst kaum mehr eine Empfindung wahr, hat es in keinem Augenblick gefehlt. Hendrickje drängt nicht, wie Geertje gefordert hat. Sie hat den edelsten aller Mängel: sie hat kein Selbstgefühl; sie ist die Anonymität der Frau; sie ist eine Passivität voll tätiger Sorgen um den Mann; sie ist das wahre Wunder, das im Sinne der Schöpfung »Frau« geheißen wird. Aber nichts würde ihr höriges Glück vollkommener gemacht haben, als die Ehe mit dem schwierigsten der Gatten, dem unmöglichsten. Und Rembrandt selbst — er hat, ob auch ein schweifender Geist und irrender Leib, ein irrender Ritter Don Quijote, eine Art von Ewigem Juden, den innigsten Drang nach der geschlossensten der Intimitäten; der Gedanke einer Ehe mit dem ländlichen Mädchen, das zart und handfest ist, innig und aus der Fülle ihrer animalischen Substanz auch auf die natürlichste Weise derb, erschreckt ihn nicht; der Gedanke zieht ihn an, erfüllt ihn mit dem tiefsten Behagen und gibt mit allem Ernst der Form noch stärkere Gewähr für die Erfüllung eines Wunsches, der den pandemischen Wünschen des Rembrandt in den untersten Tiefen des Leibes und der Seele zum wenigsten das Gleichgewicht hält: des Wunsches, mit einer einzigen Frau gegen das Ganze isoliert zu sein; mit einer Frau freilich, die selbst das Ganze ist, die den Gehorsam, ja die Initiative vermag, das Ganze zu sein nach dem Maß und Unmaß der Phantasie des Mannes — und die, wie sie kaum einen Namen hat, da sie drei Kreuze malt, wie sie den universalen Schimmer des Anonymen hat, freilich schon an sich selbst das wunderbarste Gleichnis des Ganzen, dabei aber doch persönlich ist. So ist das Verhältnis der beiden beschaffen. Die natürlichste Verwirklichung (denn eine Ehe in der *Form* ist Verwirklichung, ist mehr als das Naturale an sich allein) scheitert an der bürgerlich-künstlichsten der Hemmungen. Saskia hat in ihrem Testament einer künftigen Ehe ihres Gatten auf ihre Weise vorgebeugt. Vielleicht, daß sie ihn nicht in einem moralischen Sinne hat hindern wollen. Aber wie sie bare Bürgerin ist (im Gegensatz zu Hendrickje, dem baren Menschen), so hindert sie das Künftige mittelbar. Sie verfügt über ihr Vermögen; Rembrandt würde, sollte er sich neu vermählen, zum wenigsten die Hälfte des hinterlassenen Vermögens der Saskia van Uylenburgh verlieren. Wie es mit diesem Vermögen auch bestellt sein mag: die Lage des Rembrandt verträgt nach Saskias Tod, zumal um 1654, so nahe dem Jahre des Bankerottes 1656, der

kommen wird, keinerlei auch nur juristische Komplikation. Wer wollte anklagen, daß Saskia solches vorausgesehen habe. Davon ist nicht die Rede. Aber es ist die *Wirkung* des Testaments der Bürgerin, daß die Ehe Rembrandts mit dem nichts-als-menschlichen Mädchen Hendrickje unmöglich wird. Es ist die Wirkung im Objektiven. Sie aber ist nicht weniger fatal als eine Absicht, eine Schuld; denn im Objektiven liegen die stärksten Voraussetzungen des menschlichen Daseins; an der gesellschaftlichen Verfassung der Existenz gedeihen auch ihre moralischen und persönlichen Schwierigkeiten. Die Heirat mit Hendrickje, längst begehrt, wird auch nach der Rüge von 1654 nicht sein können. Es ist die rügende Gesellschaft selbst, die kraft ihrer Konstitution verhindert, was sie fordert.

Unter diesen Zeichen geht das Leben weiter und allmählich zu Ende. Es vergeht, von Rembrandt furchtbar angezehrt, so sehr viel rascher, als man denken und begreifen kann. Im Jahre 1661 ist Hendrickje zwar kaum, wie eine Urkunde aussagt, schon achtunddreißig Jahre alt, vielmehr wohl erst fünfunddreißig. (Es rührt, zu denken, daß dies nur im gegenwärtigen Dasein lebende Menschenkind nicht einmal den Begriff einer persönlichen Geschichte hat; daß es um 1661 das Jahr der eigenen Geburt etwa vergessen hätte, das ihm um 1649 noch vertraut wäre.) Wie dem sei: macht Hendrickje Stoffels mit fünfunddreißig Jahren ihr Testament, so ist die Tatsache dieses Testaments nur um so trauriger; es wäre vollends ein allzufrühes Testament. »Siechen Leibes, zwar gehend und stehend« gibt sie dem Mann jede Vollmacht, die sie, die Arme, überhaupt zu geben vermag: Rembrandt wird von Hendrickje »freundlich darum gebeten«, Corneliens Vormund zu sein. Die schlecht geführte Vormundschaft des Rembrandt über Titus macht ihrem grenzenlosen Vertrauen keine Angst. Sie gibt dem Falliten alle Autorität über ihr Vermögen: über jenes etwas konstruierte Vermögen, das in ihrem Anteil an dem etwas konstruierten Kunsthandel des Titus besteht. Im Ausgang des Jahres 1660 (am 15. Dezember) haben Titus und Hendrickje vor dem Notar einen Vertrag geschlossen, nach dem sie einen Kunsthandel unternehmen und den Rembrandt als Experten darin anstellen, ihm Wohnung, Kost und Kleidung zusichern, ihn aber auch verpflichten, nicht nur das Urteil des Experten zur Verfügung zu halten, sondern auch seine ganze künftige Produktion in das Unternehmen hineinzugeben. Die Not macht erfinderisch; die Not tut Wunder. Zwar ist die Initiative wohl des Titus, des Feinen, Blassen, Klugen; aber Hendrickje trägt alle mütterlichen Instinkte bei, die sie für Titus und auch für Rembrandt im Herzen hegt; auch Hendrickje wird geschäftlich, da es zum Besten des Rembrandt dient. Der Bankerott, die Versteigerung der rembrandtischen Habe in den Jahren 1657 und 1658 hat die Gläubiger nicht

befriedigt; Rembrandt bleibt in ihrer Schuld; sie verpflichten ihn, mit seiner gesamten künftigen Produktion an erster Stelle ihnen zu haften. Titus und Hendrickje ziehen den Falliten aus dem Netz dieser gräßlichen Vasallität; sie konstruieren, klüger als die infame Schlaueit der Kreditoren, eine Situation, worin die kapitalistische Feudalität der Amsterdamer Bürger über den Rembrandt in liebende Hände hinübergezogen wird: Rembrandt der Tributär des zärtlichsten Sohnes und der schlichtesten Geliebten! Ist ein Leben um einen Bankerott nicht fast zu beneiden, wenn aus dem Bankerott die Schönheit solcher menschlichen Erfahrung steigt? Hendrickjes Testament will den Vorteil dieser Situation für den geliebten Mann verewigen. Wir begreifen heute nicht völlig die rechtliche Möglichkeit (formalrechtliche Möglichkeit) der offenbaren Fiktion, die zugunsten Rembrandts in jenem Kunsthandel unternommen ist. Allein dies braucht nicht unsere Sorge zu sein. Genug, daß die Fiktion gelingt. Genug, daß Hendrickje die Fiktion in ihrem Testament verlängern kann. Ach nein — genug für uns, genug für unsere innige Liebe zu ihr, daß sie den Willen hat, die Fiktion zugunsten Rembrandts weiter zu spielen! Genug zu lesen, daß sie willens ist, dem Rembrandt (nämlich als dem Vormund seiner Tochter Cornelia) »solche Gewalt zu geben, als irgend erforderlich ist, auch um die Besitztümer, bewegliche und unbewegliche, aus eigener Machtvollkommenheit zu verkaufen, ohne irgendwie darin molestiert, kontradiert oder verhindert zu werden«; genug schon zu lesen, daß sie willens ist, dem Rembrandt solle der Nießbrauch ihres Vermögens zustehen, »ohne daß die Früchte des Vermögens durch irgend jemand auf der Welt angesprochen und exekutiert werden dürfen, sei es für irgendwelche Schulden, sei es für Lasten, gegenwärtige oder künftige . . .« Den Rembrandt gegen eine künftige Verbindung mit einer Frau zu binden ist sie nicht Meinens. Den Titus, der ihr wahrlich nicht in der Rolle eines Stiefsohnes gegenübersteht, will sie an zweiter Statt, subsidiär, als ihren Erben wissen — für den Fall, daß Cornelia kinderlos sterbe: »ohne daß Cornelia dawider verfügen dürfte, weder um Lebens noch um Sterbens willen«.

Dies ist Hendrickje und ihr Testament.

Ihre Geschichte geht zu Ende. Hendrickje wird noch drei Jahre zu leben haben; vielleicht weniger — vielleicht nur eins. Das Jahr ihres Todes ist uns nicht sicher überliefert. Es stimmt zu ihr: gleichsam ohne Datum geboren zu sein und zu sterben. Die einen setzen ihr Ende in oder gegen das Jahr 1664. Die anderen sprechen von 1662 und 1663. Dies ist gewiß: am 27. Oktober 1662 verkauft Rembrandt sein Familiengrab in der Oudekerk; es birgt die Gebeine der Saskia. Man hat gesagt, Rembrandt habe dies getan, um Hendrickje bestatten zu können — da es ihm offenbar an Mitteln gefehlt habe, ein neues

Grab zu kaufen. So wäre Hendrickje freilich schon 1662 gestorben; in einem Alter von etwa sechsunddreißig, höchstens (nach der Rechnung aus widersprechender Überlieferung) von neununddreißig Jahren.

Da wir uns aber mit dem Versuch, ihr Todesjahr auszumitteln, schon auf ungewissen Boden begeben haben, mag auch dies noch angedeutet sein: es könnte scheinen, als wäre sie beinahe verlassen gestorben — in der Abwesenheit des Mannes. Nach einer Tradition des achtzehnten Jahrhunderts wäre Rembrandt zu Beginn der sechziger Jahre in England gewesen. Zwar hat sich neuerdings erwiesen, daß es nicht möglich ist, über die Zeit vom Ende Dezembers 1660 (wo der Vertrag über den Kunsthandel geschlossen wird) bis zum Ende Augusts 1662 (wo der Civilis debattiert wird) biographisch frei zu verfügen und also diesen Zeitraum für die von englischer Überlieferung des Jahres 1713 eben für 1661 und 1662 behauptete englische Reise Rembrandts einzufordern; denn man hat neuerdings gewiß gefunden, daß Rembrandt im Juli 1661 Amsterdam bewohnt. Immerhin wäre eine englische Reise um jene Zeit doch theoretisch denkbar; es bliebe einiger Spielraum. Und in der Tat ist die Versuchung groß, den Rembrandt für einen Augenblick in dem Lande zu denken, das den Constable hervorgebracht hat: den großen Constable, dessen landschaftliche Vision der landschaftlichen Vision des Rembrandt so nahe verwandt ist, daß man zuzeiten die Landschaft des einen dem anderen geben möchte. Ich rede nicht von »Einflüssen« des Früheren auf den Späteren. Ich rede nicht einmal von »Einflüssen« englischen Landes auf die Anschauung des Rembrandt: denn seine Landschaften wären im ganzen vor der gemutmaßten englischen Reise gemalt. Aber wie bei Künstlern die einfache Folge von Ursache und Wirkung oft verschoben erscheint, derart nämlich, daß Ursachen gleichsam posthum auftreten und gleichsam nur die Bestätigungen einer sozusagen vorausgenommenen Wirkung werden, so könnte ich mir auch denken: eine späte Berührung englischen Bodens hätte dem Rembrandt nachträglich das Argument für den malerischen und geistigen Stil seiner Landschaft gegeben, der drei oder zwei Generationen vorher in der szenischen Vision Shakespeares, fünf Generationen nachher in der landschaftlichen Vision des Constable seine spontane Einheit findet. Es wäre das Gleichgültigste, zu denken, Constable habe von Rembrandt gelernt. Es käme darauf nicht an. Das Wunder läge im Objektiven: Rembrandt würde England suchen, weil er England enthielte — das gewesene Shakespeares, das künftige Constables; Constable aber würde von vornherein das englische Element Rembrandts in der eigenen, Constables, Identität und Immanenz enthalten, die eben englisch wäre . . .

Aber wir verlassen Hendrickje, wie Rembrandt selbst sie verläßt — *wenn* wir es annehmen dürfen, daß er sie verläßt. Wir verlassen eine Sieche, werden

ihr untreu. Sie leidet es still. Sie muß das Bett aufsuchen; wir wissen, wie sie dann aussieht; wie rührend schön, wie leuchtend schön; denn Rembrandt hat sie um 1657 so gemalt; und noch vom Bett aus betreut sie die siebenjährige Neeltje, tut sie dem zwanzigjährigen Titus, dem Zarten, selbst Siechen, Gutes an. Darf Rembrandt sie verlassen haben? Darf er es? Ach — gäbe es denn Maßstäbe für diesen Mann in solchen Situationen: der Teufel besitzt ihn, und er tut liebend das Gegenteil von dem nicht bloß, was er müßte, sondern sogar von dem, was er möchte . . . Aber wir wissen es nicht. Vielleicht, daß er traurig, mit jenem unglückseligen Blick der späten Jahre an Hendrickjes Bett sitzt, wie an seiner Staffelei, und ihr die Hand hält, welche die Hand eines Dienstmädchens und einer Geliebten ist. Sie hat die Haare zurückgestrahlt wie eine Arbeiterin, und das silberne Netz auf ihrem Kopf, wie von der Wehmut selbst auf die Dienstmädchenhaare gesetzt, gleicht fast nur einem billigen Körbchen; ist wie die Improvisation der billigsten Maskerade. Hendrickje ist ein wenig fett geworden; nicht auf gesunde Weise; das Fett ist ein wenig fahl und weich, ein leichter Anflug von Gedunsenheit; ein wenig formlos der Oberarm und die rechte Schulter und die rührende Verführung des Decolletés eines Dienstmädchens. Aber die Augen . . . Sie blicken unverändert, nur trauriger als je aus dem Unendlichen der Güte in das Unendliche der zärtlichen Devotion; und die Wangen, die von Tränen naß sein dürften wie blütenlose Hügel vom Regen des Novembers, schicken sich beinahe an, zu lächeln. Welch eine Frau. Vielleicht empfängt sie, siech, müde, innig, noch eine Woche vor dem Tod die Wünsche des Mannes in ihren Armen, in ihrem Bett. Ist sie, wie sie den bescheidenen Bettvorhang mit der Linken selbst hebt, nicht schöner als jene Danae, welcher der üppigere Vorhang von der Kupplerin gehoben wird? In diesem Augenblick kommt keine Venus der italienischen Renaissance unserer lieben Märtyrerin gleich, die so dürftig ist. Hendrickje ist so viel schöner auch als Rembrandts Danae, wie die Armut schöner ist als der Reichtum; sie ist so viel schöner, wie die Liebe schöner ist als die Wollust; sie ist so viel schöner, wie das Jenseits schöner ist als das Diesseits und die Seele schöner als der Leib.

Nun ist sie tot. Ihr Leben ist nur mehr im Umriß der Seele gefangen, nicht mehr des Leibes. Aber auf Erden ist ihr Leib ja nie etwas anderes gewesen als ein Gleichnis ihrer Seele; dieser handgreifliche Leib einer Bauerndirne, die eine Amsterdamer Stadtmagd im dürftigen Hause wird und mit dem Armkorb ausgeht, Heringe, Brot, Käse, Bier für den Mann und sich einzukaufen, frühmorgens aber, wenn »der Herr« noch schläft, das Haus mit dem leisen Geräusch des fegenden Besens und des knisternden Kienspans erfüllt. Er hat sie einmal so gemalt: sie hält den Besen und lehnt sich mit den Unterarmen für einen



Bildnis der Hendrickje Stoffels

Augenblick auf eine Brüstung. Für einen Augenblick der Ruhe? Für einen Augenblick des Modellstehens. Der Maler hat sie mitten in der Arbeit ergriffen und von der Arbeit der Magd sehr kurz an die Arbeit des Modells gewiesen. Da ist sie nun: breiten Gesichts, mit dicker, gebeugter Stirn (die aber vielleicht Musik begriffe); mit breiter Nase, stumpfer Nase, eingesenktem Nasensattel (der kein edles Profil ergäbe); mit dicklichen Backen, ungespitztem Kinn, schweren Lippen; ein Antlitz ohne Oval, fast im Kreise oder Viereck; fast etwas roh; ein wenig eigensinnig. Man könnte sie schwärzen und sie wäre eine Sklavin aus Negerland. Aber die Augen . . . Sie schaut ohne Absicht, denn sie kennt keine Absicht — und uns schmilzt nicht nur jeder Rest unmenschlichen Hochmuts, sondern auch das menschliche Herz vergeht uns in liebender Traurigkeit. Eine Dienstmagd — und wert der Anbetung.

Rembrandt hat manchmal versucht, sie mit Dekors zu umgeben. In jenem von uns so sehr prätendierten frühesten Bildnis hält sie eine Medaille; sie weist sie naiv her; überhaupt ist sie naiv geschmückt und trägt den Schmuck mit überwältigender Einfalt. Rembrandt besticht sie ein wenig; er bezahlt ein wenig die Werbung; er macht das dumme Mädchen mit Dekoration ein wenig konfus, wie Faust das Gretchen. Vermeer van Delft malt das Bild mit der Kupplerin und dem betrunkenen Kumpan, der dem in Verlegenheit und Begierde aufglühenden Mädchen mit der gelben Jacke den schweren Silbergulden in die zag geöffnete Hand schiebt. Das ist Vermeer. Die gleiche Situation hat bei Rembrandt dies Ansehen: Hendrickje steht allein, behangen, schön angetan, neigt das süße Haupt, schaut mit den braunen Antilopenaugen her, legt die Rechte mit beschämter Grazie an die gezierte Brust und weist mit der Linken tief unten das Medaillon. Sie hat es verdient oder sie wird es verdienen: das Medaillon, das einmal Saskias gewesen sein mag, ohne daß diese jemals es so sehr hätte verdient gehabt . . .

Rembrandt müßte nicht Rembrandt sein, wenn er nicht auch Hendrickje in das Chaos seiner Metamorphosen zöge. Ist die Pariser Skizze zur Berliner Susanna Hendrickjes Bild (und ich zweifle nicht daran), so macht Rembrandt aus der guten Hendrickje je nach dem Augenblick seiner eigenen Anschauung auch eine Hexe. Vielmehr: nicht so sehr er selbst als die branstige Laune seiner Malerei macht eine Hexe aus ihr. Hendrickjes Wesen verschießt ins Rötliche, Rostrote, Gefährliche: Haar und Auge, das gute braune Auge; das Auge, sonst tief und braun und gut, wird rötlich, opak und dämonisch. In der herrlichen Londoner Skizze einer Badenden, die das Hemd aufhebt, wird der Hendrickje die feinere Nase jener Petersburger Danae gegeben, auch das edlere, schmalere Kinn. In der großen Pariser Bathseba wird sie zu einem melancholischen Adel des Ausdrucks erhoben, der dem Profil einer menschlichen Frau

die Schönheit einer leidenden Dame hinzufügt. Das trauernde Mauve des Grundes (des großartig lagernden Brokattuchs) vermehrt die Distinktion des Bildes, das von Jakob Burckhardt um einer angeblichen Gewöhnlichkeit willen verworfen ist und dennoch an Noblesse jeden Raffael besteht. Die hohe und traurige Spannung der Brauen und der halbe Niederfall des Hauptes zur Seite würden allein genug sein, das Bild zu adeln. Von diesem Bild wären Seiten zu schreiben. Sie sollen in einem anderen Zusammenhang — der von den Voraussetzungen wegführt, von Hendrickjes Person nämlich zum Bilde selbst — geschrieben sein.

In seinem großen Rembrandt-Werk hat Bode von der Tafel 435 bis zur Tafel 439 die ihm einleuchtenden Bildnisse der Hendrickje zusammengestellt. In dem Rembrandt-Bande der »Klassiker der Kunst« findet man die einfachen Bildnisse der Hendrickje, auch die gemutmaßten von der Seite 320 bis zur Seite 329, dann von der Seite 406 bis zur Seite 411.

Die Spannung zwischen den Möglichkeiten, Wahrscheinlichkeiten oder Tatsachen ist mitunter sehr groß. Daß die »Venus« des Louvre (mit der kleinen Cornelia als Cupido) Hendrickje sei, ist mehr als wahrscheinlich; es ist moralisch gewiß. Schwieriger, die Flora von etwa 1657 als ein Bildnis der Hendrickje auszuweisen — auch nur mit dem Gefühl. Dennoch besteht selbst hier mehr als die bloße Möglichkeit. Flora kommt aus dem Typus der Pariser Bathseba, die bloß zwei oder drei Jahre eher (1654) gemalt ist. Hier wie dort ist ein edles Profil gezeichnet. Nur daß, was auf dem Pariser Bilde rührende Menschlichkeit einer leidenden Frau ist, auf dem Bilde der Flora in eine feierliche, überhobene, fast idolhafte Neutralität der Haltung und der Profillinie verwandelt erscheint. Daher wohl auch die eigentliche Schwierigkeit, in dieser Flora Hendrickje Stoffels zu erkennen: wir sind nicht gewohnt, sie anders als in einem höchst menschlichen Zustand oder Bezug dargestellt zu sehen. Hier ist nun wirklich die kühle und erhabene Noblesse einer Göttin, ist es dem Meister gleich nicht möglich gewesen, einen letzten versteckten Schimmer des Rührenden aus dem uns so vertrauten braunen Blick zu bannen und aus gleichsam antikem Normsinn eine bare Objektivität des Schönen aufzurichten. Daß Rembrandt die Nase, die etwa auf dem Stockholmer Bildnis der »crasseuse« Hendrickje (von 1651 oder 1654) kenntlich ist und dort, wie übrigens auch anderwärts, dem etwas knolligen Nasentyp des Rembrandts selbst ähnlich scheint, auf dem Bild der Flora noch viel mehr als auf dem Louvrebild der Bathseba ins Feinere zu schlichten sucht, wird hingenommen; es gehört zum Spiel der rembrandtischen Metamorphosen. Er hat im Petersburger Bild der Danae auch die banale Bürgerinnennase der Saskia ins Feinere geschärft und ins Aristokratische geschliffen. Erstaunlicher mag uns scheinen, daß Rem-

brandt es vermag, von dem so persönlichen und persönlich geliebten Antlitz Hendrickjes gar zu einer physiognomischen Abstraktion zu gelangen, die beinahe die lineare Feinheit einer antiken Münze oder Gemme weiß. Indessen: was wäre ihm unmöglich — ihm, dessen Natur ein Gleichnis des »Alles« ist . . . Hendrickje ist ihm, der im Unmittelbaren nichts Antikes hat, offenbar im physiologischen Typus einigermaßen verwandt: sie ist breit, dicht, robust wie er; Bäuerin, wie er halbländlichen Geblüts. Hat er sich selbst zwar kaum je ins Antike abstrahiert, wo er sich darstellt, denn er ist fast immer von eigentümlichem, sehr männlichem Zwang geführt, sich selbst auf keine Weise zu erhöhen, viel eher bloßzustellen, so ist seiner Universalität doch nichts im Wege, das Bauernmädchen aus Ransdorp nach den Begriffen zu adeln, die ihm als seine Begriffe vom Antiken gegeben sind — tief rührende Begriffe, rührender als je die Antike selbst, deren Wesen es allerdings nicht ist noch sein soll zu rühren.

Es gibt in Glasgow ein um 1650 gemaltes Bildchen von skizzenhaften Maßen und skizzenhafter Haltung, das einen Maler zeigt, wie er ein nacktes weibliches Modell malt. Kein Zweifel: der Maler unten an der Staffelei ist Rembrandt selbst; das weibliche Modell links oben auf dem Podium, im Schimmer des Lichts, ein straffes Modell mit zarten, zierlichen Brüsten, neugierig zu dem (uns abgekehrten) Bild auf der Staffelei hinüberschauend, ob es auch schön werde, so schön wie es selbst, das Modell — kaum ein Zweifel: dies Mädchen ist Hendrickje. Da ist nun das Unmittelbarste einer Situation ergriffen. Sehr malerisch ergriffen und eben darin, im Schwung des Malerischen, notwendig schon verändert; aber es macht uns doch staunen, zu sehen, wie weit schon dies Unmittelbare unter dem bloßen Drang des Malerischen vom Wirklichen hinweggeflogen ist. So ist die wirkliche Hendrickje nicht; ihre Gliedmaßen sind minder langzügig; sagen wir ruhig: minder elegant; ihre Brust ist schwerer; ihr Bein minder leicht, ihr Rumpf gedrungener — auch wenn hier die Hendrickje von 1650 oder 1652 gemalt wäre, wie behauptet wird, also eine Hendrickje von ungefähr fünfundzwanzig Jahren, die aber eben in dieser Zeit ihr erstes Kind gebären würde oder vielleicht schon geboren hätte. Und setzen wir die Skizze auch früher an: Hendrickje ist von Hause her aus schwererem Schlag. So spielen unablässig die Metamorphosen des Rembrandt. Die jugendlichen Brustbildnisse in Stockholm und in der Eremitage (das mit dem Besen) sind mit der Ziffer 1651 ausdrücklich datiert (wenn man nicht mit Hofstede beim zweiten Bilde 1654 auch lesen mag). Wie weit sind diese Bildnisse von der doch wohl wenigstens ungefähr gleichzeitigen Skizze! So springt die Anschauung des Rembrandt hin und her. Darf uns die Skizze mit dem reizenden weiblichen Modell, dessen leicht abgespreiztes Bein so wenig als das Bein der

Hendrickje einleuchten würde, da ihre Geste sicher schwerer, der Erde näher ist, in der Tat »Hendrickje« heißen, dann kann es uns am Ende auch nicht wundern, daß Rembrandt Hendrickje in jene erlauchte, schier unnahbare Flora verwandelt — seine so gar nicht unnahbare, sondern gänzlich nahe, ihm nahe Hendrickje . . .

Wo sind nun die unmittelbar wahren Bildnisse der Hendrickje? Es sind die frühen (um oder gegen 1645); es ist zumal das mit dem Medaillon. Es ist das Bild mit dem Besen. Es ist auch das Stockholmer Bild; obzwar in dem Stockholmer Bild die malerischen Interessen die bildnishafte, gegenständliche und also geistig treue Konzeption empfindlich überschneiden; das mit aller malerischen Verve gemalte Stockholmer Bild ist in der Tat dem Malerischen eben näher als dem Innig-Menschlichen, das noch gerade in den unüberwindlichen Augen eine Unterkunft fand. Zwischen 1645 und 1659 ist wohl das einfache Bildnis im Louvre das gegenständlich direkteste. Wir glauben sofort: so sieht Hendrickje aus; so hält sie sich im Leben selbst; so schaut sie her. So ist sie — um 1652. Denn allerdings ist dies Bildnis, so treu es sein muß, so direkt es anmutet, das Bildnis eines bestimmten Momentes ihrer Biographie. Es zeigt wohl die Mitte einer menschlichen Entwicklung. Längst ist die vertrauende Naivität des Mädchens mit der Medaille vorüber. Aber auch der Augenblick einer gewissen Hartnäckigkeit, wie ihn das Bild der Eremitage anzumelden scheint, ist nun vorbei — jener Moment eines gewissen Eigensinns, einer gewissen Rückkehr in die Beharrung der eigenen Person, der auch in dieser Lebensgeschichte einmal gewesen sein, auch in ihr eine gefährlich gespannte Minute ausgemacht haben mag. Nun, um 1652, im Bildnis des Louvre, ist jeder noch so leise Rückschlag menschlichen Trotzes überwunden; Hendrickje hat sich in ihr Geschick ergeben, gegen das auch sie, die von Natur Ergebene, einen unscheinbaren Augenblick lang sich gewehrt haben mag; jetzt ist ihr Antlitz von einer sanften Beklommenheit verklärt, das den ersten Zustand der moralischen Kapitulation und also auch des moralischen Siegs ankündet. Des moralischen Sieges; ja; denn die unmerkliche Aura dieses sachlichen Bildnisses ist dennoch der Heiligenschein um eine Überwinderin.

Dies ist recht das Bildnis an der Mitte des Wegs. Genauer zu sprechen: eine Wage scheint im Gleichgewicht zu stehen. Versteht man das Wort nicht gröblich falsch, so würde ich mich noch getrauen zu sagen: ein Schimmer leiser Zweideutigkeit mache das Gesicht so ängstlich und diese Ängstlichkeit so süß. Ist noch nicht alles entschieden? Könnten die Dinge am Ende noch eine andere Wendung genommen haben als in jenem wenn nicht letzten, so doch immer späten Bildnis von 1658 oder 1659, das im Berliner Museum bewahrt wird? Doch nein: die Entscheidung ist wohl gefallen: Hendrickje ist Rembrandts

und wird des Rembrandt bleiben. Die Ergebung, die in dem Berliner Bildnis wunderbar vollendet ist, erfährt hier den ersten Moment des Reifens. Noch ist das Haupt ganz aufrecht; aber die reife Schwere der Erfahrungen, die nun begonnen haben, angenommen zu sein, wird das liebe Haupt so beugen, wie es auf dem Berliner Bild zur Seite gebeugt ist; und es wird endlich die reine Eindeutigkeit des ergebenen Ausdrucks übrig bleiben.

Einmal also zum mindesten ist Hendrickje recht als sie selbst von Rembrandt noch gemalt worden: in ihrem unmittelbaren menschlichen Verhältnis: auf dem Berliner Bild, wo sie mit aufgehobener und an den Fensterrahmen angelegter Faust aus dem Hause herschaut. Es ist um 1658 oder 1659 gemalt, zeigt darum auch im Sinn der Zeit Hendrickje auf der Höhe ihrer menschlichen Vollendung. Auf einer stillen Höhe, die aber keiner Erhabenheit etwas nachzugeben hätte.

»Rembrandts huysvrouw«. Sie ist es. Sie ist es im vollkommensten Sinne. Kein Einwand ist möglich wider die tiefe, absolute Legitimität dieser herrlichen Frau. »Concubijn?« Man wagt nicht das Wort zu denken; man schämt sich, es zitiert zu haben. Hier ist die Frau des Rembrandt; die Frau *κατ' ἐξοχήν*. Wunderbar: aus einem gesellschaftlich mißachteten, gerügten Verhältnis, aus einem Verhältnis, das auch in sich selbst allerlei Schiefes, Schlimmes, Unglückseliges enthielt, hat nun, in diesem Bilde, Hendrickje Stoffels die höchste Vollendung des Legitimen gewonnen; des Legitimen nicht allein im sozialen Sinne (wer würde wagen, dieser Frau noch ohne Ehrerbietung zu begegnen) sondern auch im menschlichen Sinne. Dies ist des Rembrandt rechte Frau, wie Saskia seine falsche ist. Hendrickje hat sich erwiesen; sie hat sich dargetan — ganz still, durch Arbeit, Guttat und bloße Existenz; und es gehört zu den großen Befriedigungen, die aus der Betrachtung des Lebens Rembrandts erwachsen, zu erkennen, wie sehr der Maler und Mensch mit diesem Bilde das Legitime noch einmal legitimiert; wie gänzlich er dies Legitime annimmt.

Er widmet dem Bildnis sein Herz und seine ganze Kunst. Doch derart, daß alles Persönliche seines Malens an der Würde des geliebten Gegenstandes ein edles Maß findet. Das Gesicht der Frau ist in der Malerei dem Schönsten gleich, das von Rembrandt überhaupt hervorgebracht wurde; das Gesicht und die ausgeschnittene Höhe der Brust. Alle Dichtigkeit und Schwere des rembrandtischen Impasto ist hier versammelt — doch ohne das Exzessive; das Üppige, Verschwenderische seines Malens ist da ruhig und fest geworden; das Pastose bindet sich in einer dichten menschlichen Substanz — das Malerisch-Formale im Menschlich-Wesenhaften. Hier ist klar, schier ebenmäßig gemalt. So bändigt den Rasenden das stille und große Gesicht dieser dienenden Göttin. Es wurde gesagt: diese Malerei zähle zum Schönsten in Rembrandts Werk. Dies

ist nicht übertrieben. Aber es gilt deshalb, weil dies Bild auch im Geiste zum Schönsten in Rembrandts Werk gehört. Vielleicht ist es überhaupt das Schönste, was er gemalt hat. Man unterliegt im Angesicht des Bildes immer der Suggestion dieser Meinung . . . Es wurde gesagt: dies Bild habe im Mälerischen auf kaum vergleichliche Weise auch das Maß gefunden. So ist es. Und wenn nun weiter wahr ist, daß in diesen braunen Antilopenaugen die Unendlichkeit wohnt, Unendlichkeit des Herzens, der Sinne, der Liebe und der Frömmigkeit, Unendlichkeit auch der Einsichten einer einfältigen Kreatur, Unendlichkeit auch ihrer moralischen Überlegenheit — dann ist hinzuzufügen: das Unendliche selbst habe hier ein Maß gefunden, ohne darum weniger unendlich zu werden. Dürfen wir sagen, dies Auge, dies geliebte Haupt sei »resigniert«? Ach wie unendlich viel zu wenig wäre dies Wort für einen Zustand menschlicher Vollendung, der eine volle Liebe ohne Illusion bedeutet und — erwarten darf! Der etwas mißtrauische, etwas ausweichende, ausgleitende Blick des Bildes in Chicago ist hier von der Erfahrung ins ruhige Herschauen berichtet; ob es auch wahr ist, daß Hendrickje nicht mehr mit so entschiedener Front dasteht wie dort sie steht — wenn sie dort Hendrickje ist.

Nie oder ganz selten hat Rembrandt der Maler diese Plastizität der Anschauung gehabt; nie oder selten geriet ihm das Gemalte so ins schöne, feste, mehrals-pittoreske Relief. Das macht: er liebt und ist geliebt sogar über aller menschlichen Erfahrung.

Im Goldgelb und Rot des Kleides walten freiere, willkürliche, minder gemäßigte Züge; und es ist wahr, daß die Hände etwas (nur etwas) balgförmig-leblos geraten sind. Ist Rembrandt, als er an die Hände kam, die er doch liebte, in eine jener Eklipsen der Nerven gefallen, die ihm das fortwirkende Dasein öfter unterbrechen, als wir wissen mögen? Indessen einerlei: das Gesicht vergibt alles. Es verzeiht alles aus der Vollkommenheit seiner Güte — die eine menschliche ist im Sinne der Frau und des Mannes, eine künstlerische im Sinn des Malers und einer Frau, welche es gestattet, ja fordert, sie so anzuschauen. Immer wieder dies braune Auge: die Milde, die Allgemeinheit dieses Blicks, Allgemeinheit, die irgendwie auch mit dem Persönlichen verbunden ist, überwältigt ganz und gar; man meint, nie habe eine Frau solche Augen gehabt und so geschaut. Der Schöpfer selbst schaut aus diesen Augen hervor und bewegt die Muskeln zwischen Mund und Wangen zu einem heimlichen Lächeln der Entschuldung; neigt ihr Haupt zum frommen, demütigen Gleichnis der Ergebung dessen, der an einem Kreuz sprach, es sei vollbracht.

Dies ist das wahre Bild der Hendrickje. In ihm ist sie bewahrt.

Sie lebt auch in der Mutter mit dem Amor: eine etwas überfüllte Frau — auch sie bewegend schön, doch nicht nur durch Mythologie ferner. Vielleicht

lebt sie auch in jener Frau des Potiphar — ins Böse gewandelt; und Joseph wäre Titus, Rembrandt aber Potiphar . . . Welche Verwirrung wäre ihm nicht zuzutrauen; welcher verkennenden, kränkenden Hypochondrie wäre er nicht fähig! Hendrickje und Titus? In diesem Leben ist freilich alles möglich; doch wäre dies auf irgendeine Weise vorzustellen, als Realität oder nur als Spannung von Mensch zu Mensch im Schicksalshause an der Rozengracht, so würde immer Hendrickje Hendrickje sein, wie sie im Berliner Museum richtig, auf wahre Art von dem dankenden Manne gemalt ist.

Die roten Wangen der Hendrickje, 1659 noch blühend, freilich gleichsam an mürben Holz, sind längst vergilbt und zerfallen. Man schreibt das Jahr 1678 und in Batavia. Hendrickjes Tochter vom Rembrandt, Neeltje, gebiert einen Sohn. Er wird Rembrandt heißen. Der Name geht durch Mutter und Tochter hin. Wie liebt die Tochter Hendrickjes den Vater Rembrandt — der, als es mit ihm zum Schlechtesten ging, in einer nichts mehr verantwortenden Trostlosigkeit gelegentlich nach ihrer Sparbüchse gegriffen haben soll. Noch in der Tochter liebt Hendrickje den Rembrandt; noch in der Tochter vergibt sie ihm alles. Er zwar verzehrt das Leben seiner Umgebung; aber Hendrickje schüttet ihre Liebe zu Rembrandt noch in die Nachkommenschaft. Diese kann wohl nur Rembrandt heißen — nichts als Rembrandt. Um 1700 wird sie vergehen. Denn viel kann hinter Rembrandt nicht mehr kommen.

NEUNTES KAPITEL

TITUS

IM Jahre 1648 malt Rembrandt eine massive Alte, die, in eine Art von Nonnentracht gekleidet, in einem Kirchenstuhl sitzt und einen mit gefalteten Händen knieenden Knaben aus einem Buche beten lehrt. Das Gestühl zwar, in dem zur Linken der Gevatterin ihr Krückstock lehnt, ist kein Kirchgestühl; der fromme Raum ist keine Kirche, obschon zu Häupten der Alten ein vergoldetes Engelsköpfchen aus barockem Stuck die Nische an der Wand verziert. Im Hintergrunde hängt eine doppelte Tafel mit hebräischen Lettern, welche die zehn Gebote bedeuten mögen, und vor der Mitte der Inschrift gewahrt man das Tau-Kreuz mit der Schlange. Die vermeintliche Kirche ist die Synagoge. Die Alte ist Hanna, die Prophetin. Der Knabe, eben zur ersten Schule reif, der Knabe mit dem süßen blonden Kinderhaar, mit dem zärtlichen Schimmer auf dem gestülpten Näschen und den Wangen, die von einem Ahnen des Renoir als Apfelblüten des Abendlandes gemalt zu sein scheinen, ist ein jüdisches Schulbublein. (Neuerlich hat man das Bild in Bridgewater House auch auf Timotheus und seine Großmutter gedeutet.)

Merkwürdig nebenher zu denken, daß dieses Bild im Jahre des Westfälischen Friedens gemalt worden ist. Umher tobt »die große Welt« mit allem, was ihr zugehört: mit Haupt- und Staatsaktionen. Mitten drin in ihr ereignet sich versteckt die stille Inwendigkeit dieses Augenblicks: der Finger der Lehrerin deutet und das dunkle Auge des andächtigen Knaben folgt. Hat es sich draußen nicht um »Katholisch oder Protestantisch« gehandelt — in der Hauptsache oder nebenher, zum Vorwand ungeistlicher Begierden? Rembrandt macht seinen Frieden mit seinen eigenen Schwierigkeiten auf seine eigene Weise: er stellt sich hinter eine Mauerkannte in der Synagoge, hinter einen Pfeiler ins Helldunkel, Halbdunkel, Ganzdunkel und beschaut das Licht auf dem Fürtuch und dem weißen Ärmel der Frau, auf dem Scheitel des Zöglings. Er geht aus dem Neuen Testament ins Alte. Er geht von den Christenmenschen, welche einander zerreißen, zu den Juden, die sich weise abseits halten; die, wenn auch sie einander zerreißen, doch nicht das Prestige der Nächstenliebe zu reklamieren und zu verlieren haben.

Er, Rembrandt, der Holländer, der Christ, geht in die jüdische Schule. Und dies ist nicht die einzige Verwandlung, zu der er sich bekennt. Er tut auch dies: er läßt das eigene Kind in der Synagoge knien und lernen. Denn dieses Kind ist Titus; der milde, köstliche Titus. Von der Alten mögen wir denken, sie sei Geertje Dircks Eysscheresse, Witwe des Trompeters Abraham Claesz, Haushälterin des Rembrandt seit dem Tode der Saskia, des Titus Trockenamme, »minnemoer«, und gewesen die schrecklichste der Bettgenossinnen, die dem verwirrten Maler je zur Seite lagen; Geertje, die alsbald vor dem Gericht bekennen wird »van hem beslapen te sijn tot diverse reysen«; die 1648 in ihrem Testament den kleinen Titus zum Erben der Dinge einsetzt, welche sie im Hause des Rembrandt gewonnen hat, gar leicht gewonnen hat, denn Rembrandt ist freigebig; die aber 1649 mit dem Maler um die Höhe einer Pension prozessiert; die zänksische Geertje, die heftige, keifende, zuletzt und zuerst auch armselige, die bald im »tuchthuys« zu Gouda enden wird — unter dem wir uns ein Arbeitshaus mit fürchterlichen protestantischen Statuten noch eher denken durften, als ein kaum weniger fürchterliches Spital von dort und damals.

Was von Rembrandt getan wird, geschieht als Verwandlung. Die Metamorphose ist sein Gesetz; und dies Gesetz ist das einzige, unter dem er leben kann, das Leben erträgt. Er muß ein Jegliches in ein Anderes verwandeln. Geertje wird Hanna, Titus ein Anfängerlein in der Judenschule, die Kirche eine Synagoge. In den Blick der Hanna, welche doch Geertje ist, Geertje, die angejahrte Gevatterin, die Schwester eines Matrosen, kränkelnd, unleidlich, die Hausmeisterin von mehr vielleicht als fünfundvierzig Jahren — in ihren Blick legt Rembrandt gleichsam das eigene Schauen: sein schweres, gesenktes, denkendes und menschlich leidendes Schauen ins Unendliche. So legitimiert er sie; er tut es, indem er die Xanthippe verwandelt — verwandelt in ihn selbst, in Rembrandt. Es ist die Metamorphose, die ihm den rohen Bestand des Daseins möglich macht. Eins muß ins andere verwandelt sein. So wird das Leben eine Möglichkeit. Erträglich eben; auch wunderbar wie ein Mysterium und immer, immer auch unsäglich traurig. Titus freilich — er würde keiner Verwandlung bedürftig sein. Denn er ist wunderbar an sich. Aber es ist wohl seine Natur, daß er über sich selbst hinaus trägt; er hat bei Lebzeiten Anteil an der Unendlichkeit und allen ihren Rätseln.

Titus vor dem Buch, das auf den Knien der Prophetin und unter ihrem deutenden Finger breit aufgeschlagen ruht, ist nicht das erste der Bilder, das Rembrandt von seinem Sohn und dem der Saskia, der verblichenen Mutter, gemalt hat. Um 1645 und 1646 bewegt den Maler von Titus her die Vision der heiligen Familie. Titus ist vier und fünf Jahre alt. So ist er kein Kind im Wiegenkorbe mehr, wie es auf den Bildern der Eremitage gemalt ist, und wohl

auch etwas größer als das Büblein, das auf dem Kasseler Bilde den Brei essen soll. Aber vielleicht macht Rembrandt den Knaben da um soviel kleiner, wie er das Mütterchen mütterlicher, älter macht: Hendrickje. Denn sie gerade muß es sein, welche für die Mutter Gottes Modell gewesen ist. Hendrickje Stoffels ist gegen 1645 in Rembrandts Haus gekommen; kleine Magd zur Unterstützung jener Geertje, doch bald mehr als sie: Herz und Hand des Hauses, Schoß des Hauses für Kind und Vater; Geliebte und Schaffnerin; die beste Gattin und die beste Mutter. Maria auf den Bildern der heiligen Familie hat das gute Gesicht der Hendrickje, die breite, erfüllte und sanfte Spannung über Stirn, Augen und Wangen, das Magdhafte, die animalische Naivität; die kreatürliche Milde und Völligkeit des Bauernmädchens. Er, Rembrandt, verwandelt sie voraus in eine Mutter, die sie zweimal sein wird; er verwandelt den Titus zurück in das Büblein, das er gewesen ist; verwandelt es aus Saskias in Hendrickjes Sohn. Die Metamorphose macht den unglücklichsten der Menschen glücklich.

Er wird den Titus wieder und wieder verwandeln. Um 1650 oder etwas später malt er den jungen Tobias und seinen Schutzengel (das Bild zu Glasgow); eben damals malt er den Daniel mit dem Engel vor dem Graben und dem krausgehörnten Widder auf der Gegenseite (das Bild des Berliner Museums). Titus ist neun Jahre alt. Vielleicht daß schon die Vorzeichen künftigen Siechtums gekommen sind. Rembrandt tut ihm zuliebe, was er vermag: er malt ihm den Schutzengel über Schulter und Haupt. Und etwas mehr: er macht den Schutzengel fast zum Doppelgänger des Titus; er läßt aus den Zügen des Titus etwas in die Züge des Engels und wieder einen Schimmer aus den Zügen des Engels in das Antlitz des Titus übergleiten. Den Titus selbst verwandelt der kunstreiche, mächtige und ach, so ohnmächtige, dürftige Vater in einen Engel. Ist es schrecklich oder beglückend, daß Rembrandt nur allzusehr wird Recht behalten müssen? Noch achtzehn Jahre: und nicht dreißigjährig, kaum viermal sieben Jahre, kaum dreimal neun Jahre alt wird Titus ein Geist unter Geistern sein — ein melancholischer Engel.

Im Jahre 1655 malt Rembrandt die Frau des Potiphar zu zwei Malen; das eine Bild gehört dem Berliner Museum, das andere der Eremitage. Um diese Zeit zählt Titus vierzehn Jahre. Es ist das Alter, in dem die Keuschheit noch gegen die mannbaren Wünsche streitet. Titus wird das Modell des Josef. Es ist nicht schwer zu sehen und festzustellen: Josef ist älter als Titus. Aber Rembrandt malt nicht nach der Unmittelbarkeit des Wirklichen, sondern nach der Kraft des Wirklichen zur Verwandlung. Josef wird Titus und Titus Josef sein. Auf dem Bilde der Eremitage gleicht er dem Daniel von 1650: in Zügen, Wesen und Haltung; in der Form und im Geist. Er steht vor der unberührten Breite

des Bettes, wie jener Daniel vor der Furchtbarkeit des nicht überbrückbaren Grabens kniet, an dessen anderem Ufer der mystische Bock wartet. Alles ist eins, da jedes in das andere verwandelt wird.

Im Jahre 1655 malt Rembrandt zweimal das Profil des behelmten Mars. Die Bilder sind in Glasgow und in der Eremitage. Mars ist Titus, der Vierzehnjährige. Die Verwandlung ist nicht so sehr in ihrem Ergebnis vor Augen als in ihrem eigenen Moment: im Augenblick des Geschehens der Verwandlung nämlich. Im Bilde der Eremitage wenigstens meint man zu sehen, wie unaufhörlich die Verwandlung selbst geschieht; der Zauber selbst ist dargestellt — ein Zauber auf Jahrhunderte. Noch ist Titus da und Mars noch nicht, Mars ist schon da und Titus fast nicht mehr . . . Wüßten wir es? Der Übergang ist da: der wonnevolle und schaurige Moment des Überganges, der lebensgefährliche »Transitus«: ein Vergehen und ein Werden im nämlichen Augenblick, der nun bald dreihundert Jahre wird gewährt haben. Und ist es Mars? Ist dieses göttliche Profil mit Goldhelm, Halsberge, Armschiene, Schild und Speer nicht ebensogut Minerva? Hat Titus nicht dem Vater und uns allen auch den gefährlichen Charme einer Frau, die an die Art des Epheben grenzt? Wenig im Leben ist gewiß; so wenig, daß es unmöglich wird, dem Leben anders zu genügen als mit jener schöpferischen Zweideutigkeit, welche alle obersten Vollmachten des Menschen umschließt und Metamorphose oder (was dasselbe ist) auch Kunst geheißen wird.

Ein Jahr verläuft; nur ein Jahr; und nichts hindert den Vater, seinen Sohn aus einem Mars oder einer Minerva in einen Christus an der Schandsäule zu verwandeln. Im Jahre 1656 wird die Skizze der Sammlung Carstanjen gemalt, die zur Zeit in der Münchener Pinakothek hängt. (Die von Hofstede de Groot neuerdings gewagte Datierung auf 1646 zwingt nicht.) Aus einer Mythologie, deren sinnliche und geistige Eleganz von den Tiefen des Metaphysischen emporblüht, ist Titus in die magere Nacktheit der Passion hinübergestellt. Von der düsternen Schönheit des minervischen Mars ist nichts mehr übrig, nichts mehr von diesem ungewöhnlich zarten Humanismus des Rembrandt, welcher sonst ein travestierter, ein vermummter Humanist ist; da steht mit gefesselten Händen die kümmerliche Leiblichkeit einer schon siechenden Jugend. In diesem kleinen Bilde ist wohl auch sehr viel unmittelbare Wirklichkeit; die Wirklichkeit der Studie. Allein es müßte nicht vom eigentlichen Rembrandt gemalt sein, wenn es diesseits aller Verwandlung stehen bliebe. Es ereignet sich unter den Händen des Malers die Verwandlung ins Malerische: Metamorphose des Stoffes in eine Malerei, welche Geist wird.

Dem Evangelisten Matthäus (im Louvre) bläst ein Engel den Geist ins Ohr. Dem Engel fallen die Locken des Titus auf die schmalen Schultern; es ist

Titus, der die Hand auf die Schulter des Evangelisten legt; des Evangelisten, dem auf Sekunden ein Widerschein der Physiognomie des Rembrandt selbst die schmerzhafteste Stirn, die suchenden und beinahe zweifelnden Augen, die breite Nase zu umwittern scheint; es ist das Angesicht des Titus, das dem zur Schrift bereiten Greise mit evangelischer Innigkeit das denkende Hinterhaupt aus Atemnähe begeistert. Es ist der Engel Titus, der dies Bild erst schön macht; der Schutzengel Titus; denn ohne ihn würde es des Bedeutenden einer wesentlichen Arbeit Rembrandts allzusehr entbehren. Das Wunderbare dieses Bildes ist fast durchaus in dem Engel beschlossen, der da Titus heißt. Das Wunderbare: das ist: das Geheimnisvolle; das Ungewisse, Über-Gewisse, welches der Verwandlung den unbegreiflichen Weg bereitet . . . Dies Engelshaupt, dies Titushaupt: es ist der Geist im Bilde und also ist es, was den Rembrandt eigentlich macht. Es ist die Nähe des Geistes. Zuweilen nämlich und vielleicht zu meist erhebt bei Rembrandt das Geheimnis des Geistes sich aus den Rätseln des Zwischenraumes, der die Figuren scheidet; aus jenem mysteriösen Hiatus, der die Gestalten seiner Bilder so oft wie mit der Macht der Unendlichkeit auseinander hält. Hier, auf dem Pariser Bilde, lebt und webt der Geist in der dichtesten Nachbarschaft mit einem Menschen, der noch, am Anfang seines frommen Amtes, von der Prosa des gewöhnlichen Daseins gezeichnet ist. Aber von Titus ist die Rede. Der flüsternde Engel im Louvre ist endlich kein anderer als jener Titus des Wiener Museums, in dem wir das schönste seiner sozusagen einfach-bürgerlichen Bildnisse erkennen dürfen. Beiden ist die Nase gleich gebildet — die Nase, die in der Verfeinerung des Sohnes edler, rassiger, doch schwächer geraten ist; beiden ist der Mund gleich, beiden die überlegene Spannung zwischen den Augenwimpern und den Höhen der Brauen, die sublime Spannung der Lider; beiden ist die Wange in gleichsam ironischer Höhe gewölbt, die ausgebildete Größe des Kinns aus dem Kräftigen ins Vornehme geläutert; das eingezogen-schlanke Oval der Backenlinie ist beiden gemeinsam. Und beiden ist die Sonne und der Schatten auf die nämliche Weise zugeteilt; beide Antlitze sind dem Frühlingshimmel vergleichbar, über welchen die herwärts dunklen Wolken ziehen, oder dem aufblühenden Hügellande im April, wenn es von der wärmenden Sonne bestrahlt und von den dumpfen Schatten scharfumschriebener Wolken im Wechsel gefleckt wird.

Von allen Bildern des Titus kann man, auch wenn die wunderbaren Metamorphosen seines Angesichts gegenwärtig bleiben, was doch kaum sein kann, denn es ist ja ihr Wesen, daß eine in der anderen vergeht — ich sage: von allen Bildern des Titus kann man am wenigstens das Wiener Bildnis vergessen. Aus einem violetten und braungrauen Gesamtton, aus der Halbtrauer eines überaus köstlichen Mauve, das die Kleider malt, und aus dem schwärz-

lichen Grau der Mütze bildet sich das Relief der lichten Formen hervor; das Blond der rollenden Locken; das lächelnde Gesicht, das von dem Schmerz, ach, so wenig weit entfernt ist, dies innige und edle Gesicht, welches aus ziehenden Wolken und aus der Ungewißheit nördlichen Sonnenglanzes gewoben zu sein scheint und dennoch ruhig ist; endlich das merkwürdige starke und freilich etwas roh gesetzte Fleischrot der Hand, welche das dunkelgelbe Buch hält. In Wien wird kein schönerer Rembrandt gefunden. Die etwas brutale Malerei der Hand richtet gegen den stillen, durchaus in sich gekehrten Adel des Hauptes gewiß nichts aus. Er überwältigt auf leise Weise, und es bleibt nichts übrig als das Bewußtsein eines kaum einzugestehenden Entzückens am Menschlichen. Titus: sein Antlitz ist eine Allegorie des sonnigen und verwölkten Himmels im Frühling oder der aufgehenden Erde, die unter den Strahlen und unter den Schatten die Ruhe ihres Daseins wölbt. So ist es: oder der Himmel mit Sonne und Wolken, die Erde mit Schimmer und Schatten hat die Form eines menschlichen Gesichts angenommen. Auch dieses gleichsam bürgerliche Bildnis ist der Metamorphose teilhaftig. Wir mögen sagen: die Metamorphose dieses Bildnisses sei in die Zauber gefangen, die man das Barock des Rembrandt nennen könnte; wie ja Barock auf allen Wegen mit Wölbungen und Voluten, mit Zwielflicht und mit strahlendem Himmel zu tun haben will; wie ja Barock ein Gleichnis des Himmels und der Erde ist; aber wir wollen es vorziehen, nur einfach von Himmel und Erde, von Sonne, Wolken, Schatten und Zwielflicht zu reden. Dies sind die schönsten Namen für eine Verwandlung, deren kaum begreifende Zeugen wir werden.

Mit schöner Verwechslung den Titus abermals verwandelnd nannte im Jahre 1877 Jakob Burckhardt das Wiener Bildnis das eines Sängers mit Notenblättern, weil Titus den Mund wie leise anstimmend zu öffnen scheint. In unseren Tagen sprach Carl Neumann von diesem Titus nur als von einem jungen Manne, welcher liest. Sei es — wiewohl ich gerade dies Bild für das des Titus meine halten zu müssen: es ist, nach einer schönen Wahrnehmung Neumanns »passiv« erlebend und erlebt, der junge Mann, den Rembrandt zärtlich liebt — aber auch auf diesem Umweg über das Allgemeine endlich doch kein anderer als Titus selbst, wer es auch sei . . .

Der Titus des Wiener Bildes ist etwa fünfzehn Jahre alt, der des Pariser Bildes zwanzig; jenes ist um 1656 oder 1657, dies im Jahre 1661 gemalt worden. Es darf uns nicht in Erstaunen setzen, daß der etwa zwanzigjährige Titus, auf dritten, vierten und mehr Bildern abermals und abermals gemalt, anders aussieht. Er ist doch überall Titus. Das macht: er ist ungewiß. Er selbst ist ungewiß; sein feiner Umriß zittert; er selbst verwandelt sich zusehends; nicht nur die verwandelnde Hand des Vaters verwandelt ihn. Er steht im Zwielflicht.

Das Wiener Bildnis sagt es nur an. Er ist ein Rätsel. Das dunkle Blond der Locken auf dem Wiener Bild ist von seltsamem, von fast verdächtigem Rot durchschienen. Er ist der Sohn der Saskia. Drei oder vier Kinder aus ihrem Schoß müssen sterben, bevor ein Titus in ein Leben tritt, das von zartester Substanz und von geringer Dauer ist; das ihm, dem Titus, beinahe schon auf Erden die veränderliche, immer verzauberte und schwer begreifliche Haltung eines Geistes gibt; das fast ein Schemen aus ihm macht. Er ist das letzte Kind der Saskia. Sie stirbt dreiviertel Jahre nach seiner Geburt. Der Tod von drei oder vier Geschwistern leiht seinem Leben von Anfang an den traurigen Nimbus des Unsicheren, des Gefährdeten, des allzu Widerruflichen und beinahe gar nicht Wirklichen; des eigentlich gar nicht Materialisierten. Er ist das letzte Kind der siechenden Saskia, welche selbst so ängstlich ist; jener undurchsichtigen Frau, an welcher Rembrandt selbst nicht das Wirkliche ergreift, da sie ja nur das Festland seiner den Ankergrund begehrenden Illusionen ist; jener rötlichen Friesin mit dem weißen Teint, welchen die Vorstellung unter einem Zwang, den sie nicht verantwortet, mit Sommersprossen dicht besät. Es reizt, zu fragen, ob nicht auch Rembrandt selbst rötlichen Haares gewesen sei? Alles: die Mutter, die lebende wie die sieche und die tote, die tote Schar der Geschwister, das Schwankende der persönlichen Erscheinung, die edle Vibration des Titus selbst — Alles ist wie von Rätseln umweht. Vom Vater nicht weiter zu sprechen, der Rätsel spürt mit jeder Faser; dessen Schicksal Verwirrung heißt und der, wie er den Titus zeugt, nicht wissen mag, wer eigentlich die Friesin ist, die er im Arme hält; denn sie ist nicht aufzuschließen, und die Liebe des Gatten ist in die Fremdheit verbannt, die das Zeichen dieser Ehe genannt werden muß. Und endlich: wir können ahnen, wieviel der Vater dem Sohne vorweg verbraucht; daß dies ein Vater ist, der über den Umfang des eigenen Daseins hinaus noch das Leben des eigenen Samens verbrauchen muß, bevor der Samen, ein Kind von ihm, in der Welt gebrechlich aufgeht.

Titus wird im Herbst 1641 von Saskia geboren; nach Bode das fünfte, nach dem etwas später (1908) schreibenden Jan Veth das vierte Kind. Die toten Geschwister sind (nach Veth) ein Rumbartus, benannt nach Saskias totem Vater, und zwei Cornelien, die nach Rembrandts geliebter Mutter heißen. Er, Titus, ist ein Kind des Herbstes: vom kurzen, aber mächtigen Baum sinkt ein welches Blatt. Nach siebenundzwanzig fahlen Jahren wird Titus van Rijn im Herbst sterben. Dies Leben schwindet zwischen zwei Herbstern hin: müde, zärtlich, unvermögend — und dennoch tätig; dennoch von zwei rettenden Balsamen für den Vater der eine. (Der andere ist Hendrickje.)

Was wird Titus tun? Er wird Modell des Vaters sein; bald so, bald so, in phantastischer Abwechslung; er wird der harfende David dieses furchtbaren

Königs Saul werden; er wird Substrat sein unendlicher Metamorphosen. Wie sehr wird er sich dafür eignen; denn er selbst, an sich, ist nur Verwandlung; ist Siechtum, geborenes Siechtum, das ihn aus einer Phase des Welkens mit erschreckender Geschwindigkeit, wie durch bösen Zauber, in die nächste zieht. Mit zwanzig Jahren wird er aussehen wie ein Dreißiger, mit siebenundzwanzig wie ein Fünfziger.

Er ist Modell. Da er den Vater malen sieht, so will auch er malen. Und er versucht es. Sandrart, der deutsche und kosmopolitische Geschichtschreiber der Maler, weiß im Jahre 1675 von einem Sohn des Rembrandt, »der gleichfalls die Kunst wol verstehen solle«. Titus versucht den Pinsel. Er malt dies und jenes. Aber es mangelt der Nachdruck; es mangelt die Kraft. Der Vater hat den Sohn vorausverbraucht. Er hat die rührende Initiative des rührenden Sohnes mit einer schrecklichen Hypothek belastet, mit dem eigenen, Rembrandts, Furor. Rembrandt zieht alle Kräfte, die in seiner Umgebung sind, in seinen wütenden, schöpferischen Egotismus zusammen; sogar die Kräfte der Ungeborenen, Totgeborenen oder früh Sterbenden, und auch die Kräfte eines Sohnes, der gleichsam leben wird, nur gleichsam — wie August Goethe oder der Herzog von Reichstadt, denen beiden auch das Leben nur ein blasses Lehen vom Vater wird. Nein: Titus kann nicht Maler sein. Wohl besitzt er die Anschauung; aber er besitzt nicht die Exekutive; er kann die Anschauung (wie die eigene ganze Person) nicht verwirklichen. Ein Holländer hat ihm diese Worte gegeben: »Titus gehört zu den halben Künstlernaturen, die für einen Künstler einen besonderen Reiz haben, für den Vater aber einen mit schneidender Wehmut vermischten Zauber besitzen. Eine halbe Künstlernatur, nicht in dem Sinne eines unfähigen, eines törichten, eines emphatischen, eines mürrischen, eines krämerhaften Künstlers, sondern zur Hälfte ein Künstler in dem Sinne eines Menschen, der die Zartheit und Feinfühligkeit einer Künstlernatur hat, aber nicht die Kraft, um die Feinheit und Empfindlichkeit zu etwas Objektivem außerhalb seines Ichs, zu einem Kunstwerk umzugestalten; jemand, der mit seinem Gefühl alles begreift, alle Gedanken und Naturerscheinungen eines höheren Seelenlebens, dem aber die Gabe fehlt, diese Eigenschaften nach außen hin zu zeigen. Solche Menschen sind den Künstlern besonders wert. Sie sind in gewissem Sinne die andere Hälfte der Seele des Künstlers selbst. Sie verstehen den Künstler, den ungewöhnlich feinfühligsten Menschen; sie können mit ihm sprechen und lieben ihn ihrerseits . . .«

Mit einem Wort: Titus ist ein Sohn; nichts als ein Sohn. Dies ist sein Schicksal, dies wird sein erschütternder Beruf. Er nimmt ihn lächelnd auf mit unendlicher Feinheit auch der Ironie wider sich und alles, mit einer

Ironie vielleicht auch wider den eigenen Vater, die aber nur dazu da wäre, von einer ebenso großen wie tonlosen Liebe und Bewunderung für den Vater überwunden zu werden. Er schreibe die Geschichte seines Vaters, wenn ihn die Scham nicht hinderte und der lustlose Ekel gegen eine Menschheit von Bürgern. Er zieht es vor, diese Bürger zu überlisten. Denn dies vermag er paradox genug. Titus wird Kunsthändler zuliebe und zunutzen dem Vater. Dies ereignet sich in aller protokollarischen Form am 15. Dezember 1660. Rembrandt ist schon vier Jahre bankrott. Er bleibt nach dem schauderhaften Spruch des Rechts tributär den Gläubigern mit seiner ganzen Produktion, die kommen wird, da der Verkauf des Hauses an der Breestraat und die Versteigerungen der Sammlung nicht genug erbracht haben, damit die Schulden gedeckt werden könnten. Titus und Hendrickje (denn auch ihrer muß hier gedacht sein, da Titus zuzeiten allzuzart ist, um ganz allein zu handeln) schließen vor dem Notar jenen schon berichteten Vertrag mit Rembrandt: sie gründen einen förmlichen Kunsthandel; aus dem Ertrag dieses Handels wird Rembrandt mitbehaust, mitbeköstigt, mitbekleidet; da er dafür eine Gegenleistung schuldet, wird er Expert im Handel sein und seine künftigen Bilder ins Geschäft geben. Eine naive Finte, um den alten Gläubigern die raffenden Hände von der schon in der Entstehung tributären Hervorbringung des Rembrandt wegzuschlagen; aber eine Finte, die möglich ist und die verfängt. Rembrandt wird ein häusliches Dasein haben, zwar bescheidener, aber treulich gehegter Art; auch etwas Taschengeld; Titus und Hendrickje werden die Sorgen tragen; sie nehmen dem Stürzenden das Kreuz wie jener Simon aus Kyrene von den Schultern; Titus, den Rembrandt wie einen Zögling der Judenschule gemalt hat, und Hendrickje, Rembrandts »concubijn«, die um ihres unsittlichen Lebenswandels willen im Jahre 1654 vom calvinischen Kirchenrat verwiesen, ja vom Tische des Herrn ausgeschlossen worden ist; die beiden — die echten Christen und fast die einzigen in diesem Amsterdam. So sitzen sie zusammen draußen am Rande der Stadt, bei den geringen Leuten; an der Rozengracht, gegenüber einem Rummelplatz, der »het labyrinth« genannt wird, und nahe einer Windmühle, die »de smeerpot« heißt. Kein Zerwürfnis, keine feindliche Spannung, keine unableitbare Stauung gegenseitiger Vorbehalte (wie ganz gewiß in Saskias Tagen) macht die Situation schwierig. Zwar immer ist Rembrandt etwas sonderbar, knurrig, schwer zu berechnen, plötzlich, bitter, grimmig, immer Protest und immer barock; immer ist er ein wenig unmöglich, sogar den beiden, die seine Nächsten sind. Allein es hat nichts zu besagen. Die beiden verstehen ihn aus der Liebe für die Gewalt, die ihm gegeben, und für die zeitliche Verdammnis, in welche er geworfen ist; sie gleichen mit der Geduld und Tätigkeit der echten Liebe

aus, was irgend auszugleichen ist; es herrscht ein Grundton der Versöhntheit. Dies Leben zu dreien und zumal zu vieren (da Rembrandts Töchterlein von Hendrickje, Cornelia, nun schon ins siebente oder achte Jahr geht) ist im Lot. Hendrickje, um die Dreißig, ist dem neunzehnjährigen Titus, dem sie Ziehmutter wurde, innige Gehilfin für den Dienst am Vater. Titus, der alte junge Mann, spielt mit Cornelia. Sie aber, Cornelia, mit dem Namen der Vatermutter, Rembrandts vierte Tochter, die diesen Namen trägt, die einzige, die ihn für ein längeres Leben rettet, nachdem zwei Cornelien der Saskia und eine der Hendrickje gestorben sind — Cornelia ordnet durch ihr bloßes kindliches Dasein und durch den Namen, der die tote Mutter des Vaters beschwört, was irgend noch zu ordnen blieb, wenn jemals Titus und Hendrickje etwa nicht vermocht haben, eine Trauer oder eine Verstocktheit des Vaters aufzulösen . . .

Es ist eine heilige Familie.

Indessen sie besteht nicht. Hendrickje stirbt noch vor dem Jahre 1664. Cornelia irrt vor dem zärtlichen, doch ungeschickten Vater als verschüchtertes Waisenkind von einer Ecke in die andere. Titus blickt traurig; er streichelt das Halbschwesterchen. Und kann er den Vater auch wie mit den Händen eines liebenden Mädchens berühren, so ist der Vater doch nicht verzweifelter als Titus selbst, dem auch eine Hendrickje gestorben ist. Rembrandt flieht aus dem kleinen Hause an der Rozengracht. Man findet ihn im Jahre 1665 an der Lauriersgracht. Er kehrt zurück; Titus hält ihm Haus und Arm offen und führt Cornelia an der linken Hand. Dennoch: die Stille zu zweien, zwischen Vater und Sohn, die Stille zu dreien, mit Cornelia, die, aufwachsend mit der geräuschlosen Ruhe der Mutter, etwas befangen zwar, das Haus betreut — dieses wiederum so schöne Dasein zwischen Sonne und Schatten, in dem Cornelia die Rückkehr der Mutter zu verwirklichen scheint: auch dieses Dasein wird nicht dauern. Hendrickje scheint zurückgekehrt. Aber Titus wird gehen. Denn Titus wird heiraten.

Welches Leben liegt nun hinter dem Titus, den man kaum einen jungen Mann zu nennen wagt, da er weniger ist und mehr, ein Anderes, fast ein Engel und fast eine Erscheinung aus nordischer Unterwelt . . . Er hat als Kind die kreischenden Händel zwischen dem Vater und jener ältlichen Geertje gesehen, deren böser Eifer wie ihr guter die Indolenz des Rembrandt bald in eine Hausmeistersehe unversehens hinabgezogen haben würde. Er sieht den Vater und Hendrickje ins Schlafzimmer zurücktreten. Er begreift; denn der Vater verstellt sich nicht. Von ungefähr gerät dem Sohn das Blatt mit dem »letto francese« in die Hände, worauf zweien liebenden Leibern ein Katafalk errichtet ist . . . Das Hauswesen verfällt; nicht durch Hendrickjes Schuld, denn sie ist die tüchtigste aller Schaffnerinnen; aber sie gerät in

eine schon zerstörte Wirtschaft, und es gibt keine Hoffnung. Der kleine, merkende Sohn sieht das mütterliche Erbe aufgehen. Die Leute aus der Sippe der Saskia kommen und begehren auf. Der Vater müsse dem Sechsjährigen das mütterliche Erbe in ein ordentliches Inventar bringen. . . . Im Jahre 1656 ist der Vater bankerott. Die gereizte Öffentlichkeit entzieht ihm die Vormundschaft über den eigenen Sohn, die ihm vom Testament der Saskia anvertraut worden ist. Die Waisenkammer setzt dem Titus den Bürger Jan Verbout, dann den Bürger Louis Crayers zum Vormund. Die Waisenkammer — ein protestantisches Institut, bei dessen Namen das Blut gerinnt. Er ruft die trockene Vision von »Regenten« und »Regentessen« auf, wie Frans Hals in Haarlem sie gemalt hat, Vision von Menschen, die Stroh aus Binsen und Disteln sind. Im Jahre 1657 wird Titus mit Hendrickje vom Vater geschieden; der Maler ist allein in das Gasthaus zur Kaiserskrone an der Kälberstraße gesetzt; der zärtlichste Zusammenhang ist aufgelöst. Episode im Nebenlicht: es scheint, daß Titus, fünfzehnjährig und etwas eulenspiegelisch, die Radierplatten des Vaters aus der Masse zur Seite bringt. . . . Welche Erlebnisse. Sie würden einen, der nicht schon frühreif geboren wäre, zu einem sechzehnjährigen Greise machen. Das Schauerlichste geschieht: im Jahre 1657 macht Titus, eben sechzehnjährig, zwei Testamente; beide zugunsten der kleinen Cornelia, die dem Rembrandt von Hendrickje 1654 geboren ist, der kleinen Halbschwester, und zugunsten des Vaters; das zweite vollends ist ein Votum des Vertrauens für den Vater, denn ihm wird vom Sohn die Vollmacht über das formalrechtlich ausgesonderte Vermögen des Titus gegeben, das freilich in der Hauptsache aus Ansprüchen an den Konkurs des eigenen Vaters besteht. Die Folgen des Testaments der Saskia haben den Titus nicht geschreckt.

Welche Jugend; und wir dürfen glauben: sie ist von dem begriffen, den sie am nächsten angeht.

Im Jahre 1659 ist er, achtzehnjährig also und gerade majorenn, gelegentlich Bevollmächtigter des Vaters in Geschäften, um es im Jahre 1666 vollends und für immer zu werden. Im Jahre 1660 findet er mit Hendrickje jenen Weg, von dem gesagt wurde, wie er den bankerotten Vater an den lauernden Gläubigern vorüberführt. Am 19. Juni 1665 erhält er die »*venia aetatis*«: die rechtliche Volljährigkeit; nach holländischem Begriff und Gesetz um eineinhalb Jahre zu früh. O — er hat die *tatsächliche* *venia aetatis*, das ist die Lizenz, ein alter Mann zu sein, vom Schicksal schon mit fünfzehn Jahren erhalten. . . . Am 5. November 1665 werden ihm vom Gericht aus dem Konkurs des Vaters an siebentaussend (6952) Gulden zugesprochen. Der einzige Gewinn der Jahre; er ist traurig genug. Und nun also — nun wird Titus heiraten. Noch wird er freilich, ein vermählter und gebundener Mann, gegen-

über dem bösartigen Geldgeber Harmen Becker für den Vater haften und bezahlen — gegenüber jenem üblen Becker, der mit Süßholz, Tuch, Juwelen, Marmorfliesen und als besonders spekulativer Aufpasser auch mit Kunst handelt.

Man erwartet es: es wird eine Inzuchtehe sein. Er heiratet seine Base Magdalena van Loo, eine Verwandte der Mutter aus böser Familie. Das Geheimnis der Verbindung öffnet sich nicht. Man findet begreiflich, daß es eine Ehe der Inzucht ist; es scheint logisch, denn sie wird das Blut noch problematischer machen. Man begreift auch, billigt fast, daß Magdalena ältlich ist und säuerlich. Man sieht dem Gesicht auch an: es ist reif vor der Zeit — auch ist es schon welk von Enttäuschung und persönlichen Einsichten in ein Leben, das nicht ist, »wie es sein sollte«. Es scheint, daß zwei Ähnliche einander finden; zwei nur gleichsam Junge ohne Illusionen, die also entsetzlich alt sind und nichts hoffen. Viel weiter sieht man nicht; wenn man nur so weit sehen darf. Denn auch das Gesagte ist halb Vermutung; vielleicht Wahrscheinlichkeit für die Anschauung. Man rätselt weiter, dennoch: ist es eine Ehe aus Desperation, weil nichts mehr zu verlieren ist? Spielen verwundete und verkehrte Affekte ein nördliches Spiel? Ist, wo die Fülle der Natur fehlt, das Absurde schon die wahre Logik? Ist diese Ehe ein heimliches Opfer des Titus — ist Magdalena reich und kann die Ehe dem Vater irgendeinen uns nicht mehr ersichtlichen mittelbaren Vorteil bringen? Bedeutet sie nur einfach eine Eklipse in dem Roman des Titus, ein Hinausgleiten seitwärts, das diesem Roman wahrhaftig vollends zugehören könnte? Bedeutet sie das völlig Sinnlose, den äußersten Aberwitz auf der Linie (vielmehr Strecke) dieses Schicksals? Die Fälle, in denen so geheiratet wird, sind am Ende nicht so selten, als man denkt; zumal im Norden. Sie werden in Augenblicken geschlossen, wo die Begriffe gelähmt sind, wo der Geschmack, die Nerven nach unendlichem Mißbrauch in einem leeren Raum hängen — ohne Bewußtsein, ja ohne Existenz; vielleicht aber auch mit einem gleichmütigen Antrieb zur Verkehrung des Richtigen, welcher das fatalste Werk des Teufels ist . . .

Rembrandt hat auf dem Bilde des »Segens Jakobs« eine Schwiegertochter gemalt, die demütig, unbeliebt, auch etwas säuerlich, etwas gekniffen zur Seite steht und die protestantischen Hände faltet. Jakob liebt diese Schwiegertochter nicht. Darf, wenn der Josef des Bildes Titus ist, das Paradoxe gesagt werden, die Schwiegertochter sei eine Vision der Magdalena van Loo, welche zwölf Jahre später erst den Titus heiraten wird? Ist dies Bild eine Verwandlung des noch kaum Gegebenen ins Künftige? Glauben wir immer, daß einem Seher von dem langen Blick Rembrandts nichts unmöglich ist, was irgendwo die Grenzen des Menschlichen gegen das Göttliche auch nur streift.

Titus heiratet Magdalena van Loo, die das Ansehen eines ältlichen Mädchens hat. Rembrandt malt im Jahre 1667 (oder eher?) das mysteriöse Paar; jede Person im eigenen Bilde. Titus scheint groß, fast überhängend; größer als der Vater; er scheint ins Hohe gewachsen, wo der Vater in die Breite geht; er ist elegant, raffiniert, gescheit und überjährig, ist auf die nobelste Weise brüchig und noch — ein Liebender. Magdalena ist ältlich; sie ist mürb; sie ist von gestern; sie ist von einer unendlich traurigen und etwas bösen, etwas hexenhaften Abgestandenheit. Sie hält eine Blume; doch diese Blume ist die bitterste Travestie — eine Travestie, die nicht lachen, sondern weinen macht. Von unsichtbarem Munde wird irgendwo, hinter der Szene, ein Ecce-Homo gesprochen; ecce homo — ecce flos. Welch ein Mensch; welch eine Blüte. Das Ganze ist ein Rätsel, das nicht einmal ausgesprochen werden kann — geschweige aufgelöst. Es ist eines der schönsten Bilder des Rembrandt; sicher, von seinen Selbstbildnissen abgesehen, das schrecklichste. Medusas Haupt könnte nicht schrecklicher sein. Das Bildnis der Magdalena van Loo ist eher schrecklicher; denn, nicht wahr: es ist noch gar mit dem Rührenden, dem menschlich Rührenden durchmischt; diese Augen, diese übergroßen Augen erinnern sich immer an den Tod und an das Leid und wären fast bereit zu helfen. Es rührt zu sehen, wie sie den Blick auch in den Augenaufschlag menschlicher Güte scheinen wandeln zu können. Es rührt zu sehen, wie dies Geschöpf, zwischen Gut und Böse geschaffen, ins Leere gestellt ist. Um diese arme Kreatur her ist das reine Nichts. Sie hat um sich nicht ihre Jahre, sondern das Alter oder ein fahles Jenseits. Sie hat um sich nicht das Leben, sondern eine holländische Allegorie des Hades. Sie ist das Ende; sie ist das Bild des Endes. Und so — so wird es ewig sein; denn das Bild dauert und sie in ihm; denn das wahre Bild hält die Seele des gemalten Menschen. Am allermeisten aber rührt doch dies: sie gleicht dem Titus. Rembrandt hat Magdalena in ein Ebenbild des rührenden Titus verwandelt. Er tut das Unwahrscheinliche, das ihm den Anblick einer ungeliebten Schwiegertochter erst möglich macht, das Unwahrscheinliche, das zugleich Rembrandts Opfer an Titus und an die Magdalena ist: er führt ihr Antlitz in das des geliebten Sohnes über. Und wäre dies am Ende auch eine Versöhnung mit allem, was am Andenken der Saskia verhängnisvoll ist?

Das wahre Bild! Dies Bild ist Metamorphose; wir zweifeln nicht. Doch gerade die Metamorphose sagt die eigentlichste Wahrheit aus. Es ist der Sinn der Metamorphose, dies zu tun! Es ist der Sinn des Sinns der Metamorphose! So sehen wir freilich des Titus Frau, wie sie ist; und es besagt nichts, daß sie auf dem Doppelbildnis, das im Rijksmuseum hängt und den historischen Titel »Die Judenbraut« führt, jünger erscheint.

Freilich ist auch dies Bild Metamorphose und also wahr; und ist das vorzeitige Alter mit seiner Bitterkeit in Magdalena, so auch ein Schimmer, gleichnishafter Schimmer, und eine gleichnishafte Fülle der Jugend — nämlich für den Augenblick einer Metamorphose und ihrer Wahrheit. Ist aber nicht dies Zweideutige des Zustandes, ob nämlich Jugend oder ob Alter, dem Leben, von dem wir reden, angemessen? Hier ist eine Welt des Zweielichts; alles ist zweifelhaft; nichts behauptet sich; immer vergeht eins ins andere; alles ist wahr und nichts ist wahr; das andere ist wahr — das immer Andere. Ist dies also nicht des Titus rechte Frau?

Im Jahre 1668 malt Rembrandt den Verlorenen Sohn. Ist es Titus, der ihm verloren war und wiederkehrt? Ist auch diese doppelte Wendung der Dinge im Spiel? War Titus eine Weile wirklich abgefallen — müde des Vaters, erschöpft von ihm, und nahm in der Verwirrung oder im Gleichmut zur Ehe, was in der Sippe selbst zur Hand war, da er zu müde war, zu zart auch, zu empfindlich und eingezogen, um draußen unter den Töchtern des Landes zu suchen?

Allen Fragen kommt der Tod zuvor, wie nur er kann: Titus stirbt, längst schon unschuldig verurteilt, im Spätjahr 1668. Am 7. September wird er begraben. Er stirbt, da er nicht lebt. Der feine Umriß löst sich auf, wie nur die Feinheit einer Linie auf einer Zeichnung sich lösen kann; sie löst sich in die Luft, ins Unbegreifliche. Sie hat kaum Materie umfaßt. Sie umfaßte einen Geist, sie umfaßte ein Schemen, das Gleichnis eines Menschen. Es stirbt: ein Revenant des Hamlet. Emile Michel hat das gehörige Wort gefunden; er hat von Titus die Vision »eines jungen nordischen Prinzen, einer Art von sanftem und träumerischem Hamlet«. Doch keinen Degen hebt Hamlet auf, keinen stößt er vor und keinen senkt er; er hält in trauriger Hand den Pinsel, den sie nicht führen kann, und denkt des Vaters an der Rozengracht, der allein ist, wenn nicht zu Füßen seiner Staffelei Cornelia liest, die Tochter des Rembrandt mit Hendrickje, der Verblichenen, die Halbschwester. (Wie sollte Titus eine Schwester haben, es sei denn eine Halbschwester?) Hamlet. Das skizzierte Bildnis des Jan Six, um 1647 grau in grau gemalt, fällt ein. Bei diesem Bildnis habe ich einmal an die schmale Silhouette des Paganini gedacht; mir schien, Six müsse die Geige spielen. Allein ich sehe: auch Six war Hamlet — eine Analogie der Metamorphose des Titus in den Hamlet vor einer Zeit, da Titus schon dem Hamlet gleicht . . .

Titus ist tot. Ein halbes Jahr nach seinem Scheiden, das ein sublimes Vergehen des Leibes ist und eine Bestätigung des Geistes im Reich der Geister, wird eine Tochter nachgeboren: Titia, benannt nach ihm und einer toten Schwester seiner toten Mutter Saskia. Rembrandt erlebt die Enkelin, da sie im

März 1669 das Licht der Welt erblickt. Am 4. Oktober des gleichen Jahres stirbt Rembrandt, der Großvater.

Magdalena decouvriert sich entsetzlich. Sie ist »wie vom Donner gerührt«, da sie hört, der Vater habe zuletzt von Corneliens Ersparnissen gelebt. Aufgeregt erscheint sie im Totenhouse und schreit zur Hausbesorgerin Rebecca Willems, nach der Sparkasse Corneliens, der Schwester des toten Titus: in dieser Kasse seien Goldstücke im Wert von hundertsiebenzig Gulden, die ihr, Magdalenen, zugehörten; der Alte werde die Dukaten doch um Gotteswillen nicht berührt haben. Titus ist tot; Rembrandt ist tot. Cornelia ist ein Mädchen zwischen fünfzehn und siebzehn Jahren. In der Wittib ohne Schwiegervater schlägt die Sippe Saskias durch die Scham hindurch. Eine Bürgerin schreit aufgeregt nach Geld. Sie findet es. Sie trägt es heim. Rembrandt empfängt ein Begräbnis für fünfzehn oder zwanzig Gulden. Die sechzehn Träger, die den allereinfachsten Sarg tragen, sind nur das Mindeste der Sitte. Aber die Toten holen die scheinbar Lebendige. Am 4. September 1668 ist Titus, am 8. Oktober 1669 Rembrandt begraben. Zwei Wochen nach Rembrandt, am 21. Oktober 1669, liegt Magdalena van Loo auf der Bahre, kälter und mürber als je.

Titia heiratet im Jahre 1686 in der Heimat. Wir sehen sie nicht. Das Blut des Titus vergeht im Anonymen. Das kostbare Profil des Namens Titus ist eine Erscheinung drüben über der Gruft unbenannter Jahrhunderte — für uns.

Bildnisse im näheren, sozusagen bürgerlichen Sinne halten den Titus wohl zu zwölf und mehr Malen fest: angefangen von jenem Kinderbildnis, das der Zeit zwischen 1648 und 1650 zugewiesen wird, bis zu dem letzten Bildnis, welches das Gegenstück des vorhin beschriebenen Bildnisses der Magdalena van Loo und wohl um die Zeit der Vermählung, um 1667 oder 1668 gemalt zu sein scheint (doch schwerlich, wie Bode und Hofstede wollten, in der ersten Hälfte der sechziger Jahre). Es muß nun sogleich eingestanden werden: weder das erste noch das letzte Bildnis gilt der gelehrten Forschung als gesichertes Bildnis des Titus; die Bildnisse, die zwischen diesen Enden liegen, sind auch nicht alle als Porträts des Titus angenommen; eines der mittleren Bildnisse, 1658 gemalt, ist von Bode als Bildnis des Auktionators Haaring des Jüngeren bezeichnet worden. Es muß auch zugegeben sein, daß es mitunter schwer wird, Bildnisse, die als Porträts des Titus geführt sind, als solche wahrzuhaben: im Licht einer nüchternen Beobachtung scheint der Prozeß des Alterns mit einer Schnelligkeit zu geschehen, die nicht mehr faßlich ist; dann scheint auch die Spannung etwa zwischen dem noch kindlichen Bildnis von 1655, welches den sinnen-

den Knaben mit der Feder und dem Papier an einer Brüstung zeigt, einem recht gewissen Bilde des Titus, und etwa dem Titus von 1660, dem fast frivolen Mann mit der das Kinn stützenden Hand und dem Barett, das aussieht wie ein Jesuitenhut, in keiner Weise begreiflich; von dem berufenen letzten Bild, das nur acht Jahre später entstünde, gar nicht zu reden. Ist es denkbar, daß ein Mensch in diesem Zeitmaße altere? Daß er in diesem Zeitmaß von einer zwar schon melancholischen, doch gleichsam noch blühenden Aufmerksamkeit, die des Naiven jedenfalls noch nicht völlig beraubt ist, zu einer Physiognomie entwickelt, vielmehr vorgetrieben werde, die nicht nur alle Schatten der Traurigkeit enthielte, sondern beinahe schon die schmerzlichen Zeichen eines nicht einzugestehenden Cynismus verbärge; so wie es in dem Bildnis mit dem aufgereckten und scheinbar zwiegeteilten Barett geschähe?

Allen Bedenken sei Raum gegeben. Aber zugleich muß man daran erinnern, daß jenes »Licht einer nüchternen Beobachtung« zuletzt hier keine Stätte behalten darf; denn Rembrandt hat nicht mit diesem Licht gemalt, sondern mit einem durchaus anderen Licht; er hat mit einem Licht gemalt, welches zaubert; welches das Unmöglichste wahrscheinlich macht; welches verwandelt; er hat mit dem Licht der *Metamorphose* gemalt. Titus selbst aber, gerade er, scheint dieses Licht zu fordern; von der Natur selbst, wenn die Fülle des Wortes zu seinem unendlich geteilten und geisternden Wesen stimmt, ist er in das mystische Licht des Rätsels gestellt — er, Titus, »in Wirklichkeit«, soweit er eine Wirklichkeit besitzt. Die Bildnisse des Titus aber sind, wie das ganze eigentliche, das außergesellschaftliche, das persönliche und gleichsam göttliche Werk des Rembrandt, nicht eine Sache der bürgerlichen Identifikation, sondern der magischen Verwandlung und also des Metaphysischen. In dieser nicht mehr vom Verstand, nicht mehr von den Experten der Galerien und der gelehrten Kunstwissenschaft zu prüfenden Situation, nicht mehr von den Experten, da diese Frage nämlich über alle Erfahrung geht, da diese Frage vor und über der Erfahrung zu lösen ist — in dieser Sphäre ist allein die *Ahnung* das angemessene menschliche Verhältnis.

Wir freuen uns und dürfen uns freuen, Bildnisse des Titus im allernächsten Sinn zu erkennen. Wie sind wir glücklich, zu denken, daß wir einigermaßen gewiß sein dürfen, das Wiener Bild mit dem Gewölk über dem besonnenen Hügel land des Angesichts sei Titus selbst und kein anderer! Ja. Und dennoch ist es fast noch schöner, Zeuge des Mysteriums zu sein, welches einen Titus eben nur vorzaubern scheint; welches unsere Augen täuscht, als wäre da Titus; in Wahrheit ist es Haaring, der Jüngere, der Auktionator, oder ein Wahlverwandter des Jan Six, des feinen Kaufmanns aus Amsterdam und besten Freundes des Rembrandt aus der Gesellschaft; welches uns auf

wunderbare Weise neckt und mystifiziert; welches uns die sogenannte letzte Gewißheit, die doch nur die allerprimitivste nächste wäre, entzieht und uns selbst zum Titus ins Ungewisse rückt; welches uns verhindert, jemals die Frage los zu werden: wer ist Titus? — und welches uns erlaubt, den Widerschein seines Wesens auf so vielen Köpfen zu finden. Welches — um es noch einmal mit dem bei Rembrandt allein entscheidenden Worte zu sagen: alles männliche Wesen ringsum, jeden Sohn eines Vaters in einen Titus zu *verwandeln* scheint.

Wenn ich ausspreche, daß ich glaube, das Bild des Bräutigams und der Braut oder des jungen Gatten mit der zagenden Angetrauten im Rijksmuseum stelle den Titus und die Magdalena van Loo dar, so kann ich mich zum Ausweis nur auf eine moralische Gewißheit berufen, die ich zu haben meine und die keinen verpflichtet; auf eine Suggestion vom Bilde selbst her, die ich auf ihre Legitimität nicht prüfen kann. Es bleibt mir nur zu sagen: ich glaube, dies Bild zeige den Titus und die Loo — *credo*; wie ich in so vielen Bildnissen Titus zu sehen glaube. Allein ich brauche dies ja kaum zu glauben, kaum zu sagen. Denn was würde es bedeuten? Gewißheit im zivilständischen Sinne? Gerade sie wäre, was Rembrandt am allerwenigsten zu leisten unternimmt, wo er Er ist. Wo Er aus seiner Seele malt, da vergehen ihm die Gesichter ineinander; nur daß er sie auf irgendeine unermeßliche Weise mit den Zügen auszeichnet, die ihm nach Hendrickjes Tod die teuersten sind: mit denen des Titus. Was ist identifizieren? Die Welt wird Titus. Das menschliche Gesicht wird Titus. Ein Vater liebt seinen Sohn über alles und in ihm eine Menschheit, die er in seinen Sohn verwandeln will. Der Sohn des Mannes gar, der hilft, den Besitz des Rembrandt zu versteigern, wird Bruder des Titus, ja Titus selbst . . . Man wolle es doch nicht als eine Lästerung lesen: hat nicht zuerst Gottvater, nach seinen unvergleichlichen Maßen, den eingeborenen Sohn in die Welt gemischt und sie in ihn, den Sohn, zurückgezogen? Rembrandt tut fromm ein Genüge, da er der Sendling eines Fingers Gottes ist. Alles ist also in der Verwandlung beschlossen. Es gibt nichts Wesentliches als die Transsubstantiation. Eine Oblate wird der Leib des Herrn. Dem Maler in der stillen Stube an der Rozengracht wird Titus eine Menschheit, die Menschheit aber Titus. Selbst Magdalena Loo wird Titus, oder aber sie bekommt ein zartes Lehen aus den traurigsten Augen der Hendrickje, wie sie in jenem späten Berliner Bild gemalt sind, welches die Summe der schmerzlichen Erfahrungen des von Gottvater selbst im menschenfreundlichsten Augenblick geschaffenen Weibes spiegelt. Vielleicht aber, daß diesem magischsten der Maler auch noch dies geschieht: daß er sich selbst, sein eigenes Alter, die eigenen Falten, die eigene Er-



» Die Judenbraut « (wahrscheinlich Rembrandts Sohn Titus van Rijn und dessen Braut oder Gattin Magdalena van Loo)

schöpfung dem Titus und allem, was Titus heißen könnte, ins Antlitz malt; viel mehr noch, als es der bürgerlichen Realität des Titus van Rijn entspräche . . . Aber was wäre väterlicher — und was mehr dem Herzen Gottes gemäß und was seinem nachsichtigen Auge lieber?

Das letzte Jahr des Lebens wird halb jenseits des Vaters verbracht. 1667 heiratet Titus Magdalena. So wäre dies ein neues Leben, ein vom Vater unabhängiges? Wie könnte es sein, da Titus doch »ein Sohn« ist! In dieser Ehe wird sich parabolisch, ja tatsächlich wiederholen, was die Ehe des Vaters gewesen ist. Denn: wäre diese Frau nicht aus der Sippe der Saskia? Spinnt nicht etwas aus dem Wesen der Saskia in ihr und in der Ehe des Titus sich fort? Ist dies nicht eine Analogie? Man sieht das Bild der »Judenbraut«: sie ist verlegen, weiß nicht, wie ihr geschieht, da der Gatte ihren linken Busen von unten ergreift und ihr Herz berührt; da Titus Besitz ergreift; sie stellt den Mund ein wenig schief; der Mund, halb rührend, wird unsympathisch; Lippen, die sich nur zum Kuß bereiten sollten, werden eine verlegene Hieroglyphe der ungeheuren Fremdheit zwischen den Gatten. Ist nicht sie, die Loo, gesellschaftlich, er aber, wenn er das Haupt gleich dem Gekreuzigten neigt, wenn er den schauenden Blick mit unermeßlicher Güte und Traurigkeit der gleichsam zu seinen Füßen aufgestellten Magdalena zukehrt, wenn eine Ahnung von Begierde ihm die Muskeln um den Mund nur leise anspannt und befangen macht — ist er dann nicht das Urbild des Menschlichen, wie der Vater Rembrandt im Angesicht der bürgerlichen Saskia das von Gott gemeinte Urbild des Menschlichen gewesen ist, nur auf gewaltigere Weise?

Das Schicksal des Sohnes ist im Schicksal des Vaters vorgezeichnet. Dieser Sohn ist in diesem Vater, der ihn verzehrt, gänzlich vorausbestimmt.

Ist er der Sohn des Rembrandt, so muß in ihm aber endlich, mag ihn der Vater, ohne es zu wollen, auch er nur eben müssend, immer vorausverzehrt haben — so muß, will ich sagen, in Titus auch ein Element der Stärke sein; und wahrlich: so ist es. Denken wir den Titus nicht als ein Nichts. Er steht in der Tragödie des Nichts; aber er selbst ist ein Etwas, um stehen zu können. Dieses Etwas hat ein merkwürdiges Geheimnis: in einer unerfindlichen Tiefe verbirgt dies beinahe geisterhafte Dasein nicht nur Reflexe väterlicher Macht, sondern auch eine, scheint mir, sehr persönliche Zähigkeit. Sie macht ihn geschickt, für den Vater, der es in aller Stärke nicht vermag, mit holländischen Bürgern über Geld und Geldeswert zu handeln, die Geschäfte fein, ja witzig und sicher erfolgreich zu führen; dieser Titus beherrscht die Prosa des Geldgeschäfts. Die unerfindliche Zähigkeit macht ihn geschickt, den Vater zu ertragen, die Sohnesliebe in Wirklichkeiten umzusetzen und das

schwierigste Dasein schier bis zu dem Augenblick aufrechtzuerhalten, in dem der Vater stirbt; die Einheit mit dem Alten aufrechtzuerhalten; das einzige freilich, was diesen wahren Sohn im Leben wirklich bewegt.

Das Doppelbildnis im Rijksmuseum heißt »Die Judenbraut«. Der Titel wird als Konvention bezeichnet und mag es sein; denn beide haben nicht jüdische Physiognomien. Dennoch soll man dem Bilde den Namen lassen. Von ungefähr trifft er dasselbe, was Rembrandt traf, als er vordem den kleinen Titus mit der Prophetin Hanna in die Judenschule setzte. Ich spreche nicht vom Rituellen des Moments, denn das Bild ist ebensowohl dem eyckischen Verlöbniß des Arnolfini ähnlich als dem Vorgang einer jüdischen Verlobung. Aber dies ist mit dem Namen getroffen: das Abseitige, gleichsam Exilierte, sicher Besondere des Ereignisses; das Abseitige des Moments, in dem der Sohn des Rembrandt van Rijn, dieses allerchristlichen Antichristen der bürgerlichen Gesellschaft Hollands, eine Gattin sich zu eigen nimmt. Der Augenblick ist abseits der Gesellschaft wie ein Kapitel aus dem Alten Testament und aus dem Ghetto; aber eben darum auch feierlich, uralt, sehr merkwürdig und ganz allgemein, weit über das Neue Testament und über die calvinische Kirche zurück.

ZEHNTE KAPITEL

HOLLÄNDISCHE ANTIKE

DEM jungen Rembrandt die höchsten Auszeichnungen zu erweisen, vergleicht Huygens ihn den Alten. Um ihn die gewichtigsten Vorbehalte fühlen zu lassen, tadelt er an ihm den Mangel humanistischer Bildung, den Verzicht auf die italienische Reise, das nordländische Selbstbewußtsein. Folgendermaßen etwa — erinnern wir uns noch einmal daran — lauteten die Argumente:

Rembrandt und Lievens sind von geringer Herkunft. Daß sie, wiewohl gemeinen Bluts, so ausgezeichnete Bilder malen, beweist einiges gegen ein Vorurteil, nach welchem nur das vornehme Geblüt bedeutende Dinge zu tun vermag. Rembrandt hat bei jungen Jahren ein Bild des Judas gemalt, der den Feinden Christi die Silberlinge zurückbringt; Italien und die Antike haben Besseres nicht hervorgebracht; der noch unbärtige Sohn eines niederländischen Müllers hat mit diesem Gemälde Protogenes, Apelles und Parrhasius übertroffen: ob er auch kaum noch aus den Mauern seiner Vaterstadt herauskam, hat er mit solchem Bilde mehr getan als diejenigen, welche Ilium nach Italien verpflanzten (das ist wohl: die Italien zu griechischem Geiste adelten).^{*} Doch tadelnswert bleibt immer, daß beide, Rembrandt und Lievens, nicht nach Italien reisen wollen. Denn erst Bekanntschaft mit der Kunst des Raffael, des Michelangelo würde diese Niederländer den Gipfel aller möglichen Kunst ersteigen machen. Allzu bequem behaupten beide, vieles vom Besten der italienischen Kunst in Holland vereinigt zu finden.

Soweit Huygens. Man darf ihn nicht zu gegenständlich lesen. Die auf Klassisches gerichteten Wendungen sind formale Stücke einer Rhetorik, die sich in ihrem eigenen Humanismus spiegelt; der es auch nichts verschlägt, zuliebe der humanistischen Redeweise einigen Unsinn daherzusagen; denn was über jenes Judasbild und die antiken Maler gesagt wird, ist ungegenständlich und bedeutet nichts als den Wohlklang einer artistischen Asso-

^{*} Gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor, *Ilium in Italiam portans*, victosque Penates (Vergil, Aeneis I, 71–72). Thomas Murner übersetzt: »Und wil Troja bringen gwaltiglich — Ins Welschland, das beklag ich mich, — Auch frembde Götter unser Feind — Die vormals überwunden seind.«

ziation, die nach der »Chrie« mit sachlich gekünstelten, formal ziersamen Gemeinplätzen spielt. Als tatsächliches Urteilmotiv bleibt allein übrig: Rembrandt ist nicht nach Italien gegangen und will nicht hingehen. Daß Rembrandt auf seiner Seite Gegengewichte des Antiken schafft, daß er, ohne antikisch zu sein, auf seine hyperboreische Weise klassisch ist, klassisch, ohne im mindesten an Apelles denken zu machen, ist wahr, aber dem Huygens nicht bewußt; denn seine Hinweise würden es nur auf die platteste ästhetische Vergleichung zwischen Rembrandt und jenen Alten können abgesehen haben (wenn seine Hinweise nämlich überhaupt einen Sinn haben).

Eben das Verspielte der Gesinnung des Humanisten à la mode, der Huygens heißt, ist das »Antikische«, von dem wir dankbar Rembrandt so frei sehen. Diese Art von Antikität ist ihm fremd; und gerade darin liegt ein großer Teil seiner Bedeutung — ja das Geheimnis seiner »klassischen« Größe. Mit aller Schnelligkeit, doch wider ihren eigenen Willen führt die humanistische Deklamation des Huygens uns in die Mitte dieses Problems.

Trachten wir zunächst, das Tatsächliche festzustellen und damit den Stoff eines Problems, das mit dem Wesen des Rembrandt viel zu tun hat, näher zu bestimmen. Was hat, rein im Tatsächlichen, Rembrandt mit Italien zu schaffen und was mit der Antike? Auch vice versa: was hat Italien mit Rembrandt zu tun?

Italien läßt den Baldinucci eine Vita des Rembrandt schreiben: Vita di Reimbrond van Rein cioè Rembrant del Rino, pittore, e intagliatore in Amsterdam. Als Gewährsmann jenes gelehrten Florentiners, der siebzehn Jahre nach Rembrandts Tode schreibt, ist der dänische Schüler Rembrandts, Bernhard Keil, vermutet. Davon ist schon gesprochen. Auch davon war die Rede: daß 1668 der toskanische Erbprinz Cosimo Medici — geboren 1642, nachmals, von 1670 bis 1723, als Cosimo der Dritte Großherzog von Toskana — den alten Rembrandt, den verwahrlosten, unmodischen, unantikischen, an der Rozengracht besucht hat und daß wir denken mögen, Baldinucci habe auch über diesen Weg einiges um Rembrandt erfahren. Im übrigen mochte sein, daß etwa aus dieser Begegnung mit dem Mediceer die Bilder Rembrandts, die heute in florentinischen Galerien gefunden werden, nach Süden gekommen sind — ob direkt, ob indirekt, nämlich etwa für den Besitz des Kardinals Leopoldo de' Medici: das jugendliche Selbstbildnis von 1634 im Palazzo Pitti, die Selbstbildnisse von etwa 1656 und 1664 in den Uffizien; das Greisenbild im Pitti. (Leopoldo de' Medici, im Jahre 1617 geboren, Bruder des Großherzogs Johann Karl, 1667 vom Papst Clemens dem Neunten zum Kardinal erhoben, lebt bis 1675.)

Die vermuteten Interessen der Medici für Rembrandts Malerei würden nicht die einzigen sein, die Italien dem freilich in aller Welt berühmten Nordländer entgegenträgt. Wir stehen im Angesicht dieser merkwürdigen Tatsache: ein Italiener ist einer der leidenschaftlichsten Sammler rembrandtischer Kunst. Es gibt im tiefsten Süden einen Mann, den wir uns fast nur als einen Maniaque denken können; als einen Maniaque, den freilich nicht antikische Züge des Rembrandt anzögen, oder nicht nur antikische; den es vielmehr auch reizen würde, eine Art von nordischem Exotismus unter den Händen zu haben. Don Antonio Ruffo, Sizilianer, 1610 geboren, bezieht 1646 einen neuen Palazzo zu Messina. Er ist ein großer Sammler; er wird eines Tages mehr als dreieinhalbhundert Bilder hinterlassen haben. 1652 bestellt er bei Rembrandt ein (notwendig imaginäres) Bildnis des Aristoteles. Das Bildnis wird 1653 gemalt, 1654 abgeliefert. 1661 wird, wohl auf ähnliche Art als Halbfigur gefaßt, ein Bildnis Alexanders des Großen vollendet, 1663 (oder 1662?) ein halbfiguriger Homer. Der Aristoteles, vordem als Vergil gedeutet, wird heute in Amerika gefunden; der Homer gehört der Sammlung Bredius; der Alexander fände sich nach einer Angabe Dülbergs in Petersburg. Zur Geschichte der Bestellung ist nun einiges überliefert: danach hätte Rembrandt für jedes dieser Bilder ein Honorar von fünfhundert Gulden erhalten und allerdings weder mit dem Alexander noch mit dem Homer den Geschmack des Auftraggebers getroffen; es ist uns von unangenehmen Debatten zwischen Rembrandt und Ruffo Zeugnis gegeben. Aber das Merkwürdigste: im Jahre 1669, unmittelbar vor Rembrandts Ende, erwirbt Don Antonio Ruffo an zweihundert (einhundertneunundachzig) Radierungen des Rembrandt; Rembrandt selbst sucht sie noch aus. Sie kommen zu Messina in einem Augenblick an, da Rembrandt im Grab liegt: im Dezember 1669. Diese Vorliebe, eine sehr offenbare Vorliebe für Rembrandts Graphik ist es, die den Gedanken bestätigt, es könne dem sizilianischen Maecenas nicht bloß um einen »antikischen« Rembrandt zu tun sein; ihn müsse die Eigentümlichkeit des Nordländers gereizt haben — im besonderen Vollkommenheit und Eigentümlichkeit in der Kunst des Radierens, die dem gleichzeitigen Süden nicht geläufig sind; Rembrandt wäre dem Sizilianer eine unantikische Kuriosität.

Im Zusammenhang urkundlicher Überlieferungen zu dem Verhältnis zwischen Rembrandt und dem sizilianischen Edelmann erfährt man, daß Rembrandt in einem der besten Maler des italienischen Barocks einen aufrichtigen Fürsprecher besitzt: in Guercino, dem Bolognesen des Seicento. Es scheint, daß Ruffo den Rat des Guercino gesucht hat, und vielleicht ist Ruffos Interesse an Rembrandt auf die besondere Bewunderung zurückzuführen, die das Haupt der bolognesischen Barocken für den Rembrandt empfindet und

bekundet. Die Verbindung wäre damit begreiflicher gemacht. Denn wiewohl die Malerei der bolognesischen Barocken einem antikischen Begriff vom Schönen immer noch viel näher steht als die Malerei Rembrandts, so ist sie doch der Natur des Rembrandt zwiefach verwandt: in einem sehr gespannten Gefühl für die Kontraste zwischen Licht und Schatten und in jenem radikalen Antriebe zu einer neuartigen Realistik, die den aristokratischen Begriffen der italienischen Hochrenaissance eben nach der soziologischen Stimmung des Barocks eine Art demotischer Anschauung auch des Heiligen entgegenstellt. Wir dürfen auch daran denken, daß die neapolitanischen Maler den demotischen Neigungen des italienischen Barocks nicht minder Vorschub geleistet haben; daß man geradezu von einer demagogischen Natur des neapolitanischen Barocks sprechen kann; daß Ribera, Vermittler zwischen den populistischen Empfindungen des spanischen und des neapolitanischen Barocks, zu Neapel den Naturalismus des Michelangelo Caravaggio mit den schärfsten demokratischen Akzenten überzeichnet; daß Naturalismus, schon in seinem grundsätzlichen Wesen immer demotisch, volkscundlich, ja demokratisch, in der Kleinkunst der neapolitanischen Krippenplastik einer äußersten Schärfe zugetrieben ist.

Also erfährt das Verhältnis Italiens zu Rembrandt, Rembrandts zu Italien von vornherein eine sehr besondere Bestimmung: es ist nicht so sehr das klassische Italien im engeren Sinne, das antikische, als eben das barocke, das den Rembrandt liebt, das ihm zu tun gibt.

Das barocke Italien! Wobei wir dem Worte nun auch seinen allgemeinsten Sinn wiedergeben mögen: »barock« ist dann gerade das Gegenteil des Klassischen; »barock« ist das aus dem Geleise der Norm Gesprungene; »barock« ist das Absurde. Barock ist eine neue Barbarisation des Gesichert-Klassischen, des Klassisch-Ausgemittelten. Barock ist vielleicht auch im ethnischen Sinne eine Sache der »Barbaren«. Denn so gewiß Bernini eines der höchsten Phänomene des Barocks ist, so gewiß auch sein Schüler Borromini, so sicher machen beide eine Ausnahme; Italien ist von Wesen klassisch; barock wird es nur, um die bessere Wahrheit der klassischen Norm zu beweisen; die Identität Italiens ist, dem verwegenen Barock der Bernini und Borromini zum Trotz, eine klassische Identität; wie Italien eigentlich ein Land ohne Gotik ist, so ist es *eigentlich* ein Land ohne Barock. Wir dürfen diese These immer wagen. Wo Bernini sie nicht widerlegt, da wird sie vollends von den bolognesischen und neapolitanischen Barockmeistern nicht widerlegt sein. Aber worauf es hier ankam: man könnte der Frage nachdenken, ob das Barock nicht überhaupt einen echten Ausbruch des Nordens bedeute? Ob es in Italien nicht ähnlich wie die Gotik einen *stilus germanicus*, eine *maniera*

tedesca bedeute — einen Modernismus von Norden her? Die Frage planmäßig zu verfolgen ist hier der Ort zwar nicht; doch soviel könnte noch gefragt sein, ob nicht in den Adern des sehr barocken, des über die Maßen barocken Don Quijote westgotisches Blut fließe. In allen feudalen Ausschweifungen ist immer der Norden Meister gewesen, vor allem der germanische. Italien ist wie die hellenische Antike, der es sich nachformt, wie die etruskische Antike, deren Traditionen der Römer erobert, ein Land urbaner Kultur, ein Land der Polis, und also, trotz Tyrannen und Adligen, im tiefsten Wesen, freilich auch im allerbesten, klarsten Sinne (von dem wir Deutschen keine Ahnung haben) bürgerlich. Wo aber, wie in Don Quijote, ein feudales Element wieder aufersteht, wo wie in ihm Barock eine Renaissance der Gotik wird, da bin ich versucht, eine heimlich-barbareske Vorherrschaft germanischen Geistes anzunehmen . . . Doch genug. Es war mit diesen knappen Exkursen für unseren Zusammenhang nur die eine Frage vorzubereiten: ist die Aktualität Rembrandts, wie sie etwa im Urteil des Guercino, im Sammeleifer des Sizilianers Ruffo erwiesen wird, nicht eben eine Wendung des *barocken* Italiens? Sozusagen die Stimmung eines Ausnahmementes? Eines Italien, das aus der klassischen Norm in die barocke Anomalie ausgesprungen ist, wenn der Norden, ein Norden zudem mit wirtschaftlichem Vorrang, den Namen Rembrandt ausspricht als ein ungeheures Stichwort, das selbst für ihn, den Norden, zu groß ist, so daß selbst er es nicht zu bewältigen weiß — ja es nicht einmal begreift und kaum kennt? Es ist die Geschichte der Menschen, die solcher Verschränkungen der Tatsachen, auch des Bewußten und des Unbewußten sich bedient, um sich zu formen und uns die Rätsel des Daseins aufzugeben.

Ich kenne nicht den lebensgroßen Aristoteles einer amerikanischen Privatsammlung, den man, da der Dargestellte die Rechte sinnend auf eine Homerbüste vom Typus der farnesischen im Neapler Museum legt, vordem als den Vergil deuten zu sollen meinte (was sachlich in der Tat recht logisch war). Allein leicht spürt man schon aus dem Photogramm, wie wenig die Idee der Figur einem eigentlich antikischen Begriff entspricht. Gewiß: die Büste tut es; sie ist antik — und übrigens ist eine antike Büste des Homer, wohl eben die abgemalte, im Besitz des Rembrandt nachgewiesen worden. Aber der Lebende, ob nun Vergil oder, nach den Zeugnissen, Aristoteles, ist ein Zeitgenosse des Rembrandt, und eine unbestimmte Idealisation der Tracht entspräche immer eher dem sechzehnten Jahrhundert als der Antike. Homer ist einer der alten Modellmänner des Rembrandt — sozusagen projiziert auf die antike Büste Homers aus Rembrandts Besitz. Wir haben nicht das ganze Bild vor Augen; es ist zerschnitten; eine Stockholmer Vorzeichnung zeigt eine Kom-

position mit Homer und einem jungen Schreiber, der die Rhapsodien des Dichters aufnimmt. Dieser junge Schreiber fehlt dem Bilde. Er hat dem Bilde ehedem gewiß eine noch rembrandtischere Haltung gegeben; sicher gehörte es so dem Bereich des weinenden Saul und des harfenden David an — dem großartigen Bilde des Haag, dem der Homer nur um wenige Jahre vorangeht. Man ist völlig in der Zone des persönlichsten Rembrandt; auch dank der prachtvollen Emanzipation des Malerischen. Das »Antikische« mangelt durchaus. Sichtlich und fühlbar ist freilich jenes andere, von dem eingangs die Rede war und das soviel mehr ist als alle Renaissance im Schulverstande, als alles Modisch-Antikische, jeder Romanismus im Sinne nordischer Italianisants je hätte sein können: ein Äquivalent des Antiken durch Würde, Größe, menschliches Gewicht. Der nordische Rembrandt kann das Antike nicht nachahmen. Er kann dem Antiken ein Gegengewicht geben; er kann dem antiken Maß genug tun — und mehr als genug, indem er schwerer ist. Wunderbar zu erleben, wie jene antike Büste, deren Typus uns vertraut ist, im Malerischen und im Gemütlichen hier zu einem wärmeren, dennoch nicht unbedeutenderen Leben erwacht. Rembrandt kann diesen Homer in der Synagoge gesehen haben; das Lebendige daran, das Unmittelbare, das nicht Antik-Abständige kann nächste Erfahrung sein. Geschehen ist: die Metamorphose der steinernen Büste in diesen Lebenden, der zum wenigsten die Quintessenz so vieler Altmännerköpfe des Rembrandt ist, und die Vereinigung der Extreme, des steinernen und des lebendigen, im Saft des Malerischen, der da strömt wie das Leben flüssigen Goldes. Der goldene Rembrandt erwärmt sich auch an diesem Bilde, das seinen Ursprung einer kalten und weißen Büste dankt, zum immerwährenden Glanz seiner Anschauung. Über einem roten Unterkleid liegt falbgolden der Rock; aber um die Schultern strömt die pittoreske Pracht eines goldgelben Seidenshawls.

Dies ist, was Italien von Rembrandt empfängt. Was empfängt in der Umkehrung er von Italien?

Wir wollen zunächst wieder in den äußeren Tatsachen bleiben.

Er empfängt als Lateinschüler und Student in Leiden die Anfänge einer humanistischen Erziehung. Carl Neumann vermutet, daß jenes humaniöere Element der Bildung für Rembrandt zeitlebens ziemlich belanglos gewesen sei. Ich möchte es nicht ebenso gering einschätzen. Ich glaube, eher der Meinung Valentiners folgen zu sollen, der in einem Aufsatz über »Rembrandt auf der Lateinschule« doch eine gewisse Breite und Dichtigkeit der humanistischen Beziehungen des jungen Rembrandt nachweist. Valentiner meint, »mit Bestimmtheit sagen zu dürfen, daß er (Rembrandt) das Gymnasium von Anfang bis zu Ende durchlief«; der Forscher bemißt die Dauer

des gymnasialen Unterrichts, den Rembrandt genossen habe, auf sieben Jahre. Zu diesen Jahren rechnet er zum wenigsten noch ein Jahr auf der Leidener Universität hinzu, an welcher Rembrandt als »Studiosus literarum« eingeschrieben erscheint. (Daß er in diesem Augenblick — 1620 — erst etwa vierzehn Jahre zählt, bedeutet keinerlei Unwahrscheinlichkeit; das normale Alter der beginnenden Studenten ist dort und damals zwischen vierzehn und sechzehn Jahren; auch ist der Unterricht mehr schulmäßig als frei.) Valentinus ist im besonderen überzeugt, daß Rembrandt, des Lateinischen erwiesenermaßen mächtig, den Ovid, den Livius, den Cicero, den Tacitus gekannt habe. Aus Tacitus entnähme Rembrandt den Stoff zum Bilde des Claudius Civilis; aus dem Livius (oder Valerius Maximus) hätte er die Historie von Suessa. Daß er dem Ovid mit Leidenschaft zugetan sein müsse, dem Dichter der Metamorphosen — wie sollte man dies nicht allzu gerne glauben! Übrigens versucht Valentinus, ein Inventar von zwölf Darstellungen aufzustellen, deren Stoffe Rembrandt dem Ovid entnommen hätte; und unabhängig von diesen Dingen steht ihm noch eine Überlieferung des Baldinucci da, nach welcher Rembrandt in dem Hause einer Magistratsperson zahlreiche Motive aus dem Ovid mit Ölfarbe auf die Wände gemalt hätte. Endlich: Zeichnungen Rembrandts weisen sporadisch eine intime Kenntnis der antiken Geschichte, nämlich Kenntnis besonderer Momente der antiken Geschichte aus. Wie es nun aber mit dem Humanismus des Rembrandt bestellt sein mag: immer bleibt er natürlich einem Holländertum vom Typus des Huygens in antipodischer Ursprünglichkeit entgegengesetzt.

Eine Zeitlang hat man vermutet, Rembrandt sei in Italien gewesen. Man meinte, auf drei Radierungen das Wort »Venitiis« zu lesen und es übersetzen zu sollen: »zu Venedig«. Koloff hat die Lesung in »Renetus« verwandelt und sie dem Attribut »Rhenanus« gleichgesetzt. Sicher ist die erste Lesung noch unmöglicher als die zweite; mit Recht sind beide verworfen. Es ist in der Tat auf jenen drei Orientalenköpfen von 1635, die bei Bartsch die Nummern 286, 287, 288 machen, vielmehr zu lesen: »geretuck(eert)«; das ist: von Rembrandt retouchiert.

Unleugbar, da durch Inventare ausgewiesen, und durchaus wichtig ist Rembrandts Besitz an Werken der italienischen und der antiken Kunst. Rembrandt besitzt vor dem großen Bankerott von 1656 und vor den Auktionen Bilder dieser italienischen Meister: des Bassano, Caracci, Giorgione, Michelangelo, Palma Vecchio, Raffael, auch anderer mehr. Er besitzt Stiche nach Michelangelo, Raffael, Tizian; er besitzt Stiche von der Hand des Mantegna. Die Bilder des Raffael in seinem Besitz sind ein Kopf und eine Madonna. Vier Bände seiner Sammlung sind mit Stichen (wohl des Marcanton

Raimondi) nach Raffael angefüllt. Man gewinnt zwar im ganzen den Eindruck, als habe Rembrandt das nächste Verhältnis zum pittoresken Stil der Venezianer; Correggio scheint ihn aufzuregen; auch Rosenberg ist dieser Meinung; die »Heilige Nacht« des Correggio in Dresden ist nahe bei Rembrandt. Aber das Erstaunliche ist nicht wegzuleugnen: mag Rembrandt eine Vorliebe für die malerische Fülle der Venezianer haben, so ist seine Vorliebe für Raffael nicht geringer! Die Menge der Stiche in seinem Besitz könnte dies schon dartun. Aber wir gewahren noch, daß er auf einer Amsterdamer Auktion des Jahres 1639 den Grafen Castiglione des Raffael mit der Feder abzeichnet, ein andermal gar die Madonna della Sedia in freier Federzeichnung nachbildet.

Das Verhältnis Rembrandts zu Raffael und in diesem Verhältnis seine Stellung zum klassischen Italien, zur Renaissance, zur Antike wird beispielsweise von der gezeichneten Nachbildung des Castiglione auf merkwürdige Weise kommentiert. Die Klassizität der Linie und der Fläche des Raffael, seine Ebenheit, sein Purismus, seine kühle Ordnung, sein Maß, sein unbedingter Sinn für die Norm — dies alles scheint in der gezeichneten Nachbildung aus Rembrandts Hand ins Gegenteil verwandelt. Gewiß: man muß in Rechnung stellen, daß Rembrandt das Bild des Castiglione unter der Notwendigkeit der Situation — nämlich gelegentlich einer Versteigerung — im Stil einer augenblicklichen Aufzeichnung mit eilender Feder nachmacht. Aber die Größe des Gegensatzes ist nicht durch diesen äußeren Umstand allein bedingt; der Gegensatz besteht in sich selbst, im Wesen der Stile, der Temperamente; und das Grundsätzliche des Gegensatzes spricht sich wahrlich mit aller möglichen Deutlichkeit aus. Rembrandt sieht ein Bildnis von der Hand des Raffael — und es geschieht in der Tat, daß ihm die knollige Form der eigenen Nase in die Feder gerät; ja nach dem Gesetz der rembrandtischen Metamorphose ereignet es sich, daß in die Nachbildung des Castiglione sich, wenn ich so sagen darf, die Transzendentalität des rembrandtischen Selbstbildnisses mit allerlei Unwägbarem eindringt. Diese erstaunliche und echt rembrandtische Wirkung kommt nicht etwa allein aus der leidenschaftlich-pastosen Art des rembrandtischen Zeichnens, das eine barocke Sabotage des raffaelischen Gleichmaßes, der raffaelischen Ebenheit, der linearen und glattflächigen Schönheit des raffaelischen Stiles bedeutet; die Wirkung kommt nicht allein aus dem elementaren Drang des Rembrandt, auch hier mit mächtigem Widerspiel des Weißen und Schwarzen, des Hellen und Dunklen zu arbeiten und das klassische Vorbild auf genialisch barocke Weise mit einer fleckig-zeichnerischen Andeutung des Pittoresken, des Wild-Pastosen gleichsam aufzureißen, ja zu verwüsten. Die Verwandlung geht schon im Geiste vor sich. Rembrandt verwandelt das Urbild

schon im ersten Blick. Er zerstört es, wirft es auf, beschwert es; er stellt es in eine heftigere Luft, wo die beruhigte Gleichmäßigkeit und Sachlichkeit raffaelischen Malens gleichsam in Konflikte, ja in tragische Ahnungen auseinanderfällt, um erst dann in jener rembrandtischen Einheit der Anschauung wieder als Eins gefaßt zu werden — in jener verdächtigen Einheit, die dem Monismus Raffaels so tief dualistisch gegenübersteht. Die Dresdener Federzeichnung mit Madonna und dem Kinde, jene Studie, die so offenkundig an der Madonna della Sedia des Palazzo Pitti inspiriert wurde, hat wohl dem Antlitz der Jungfrau eine gewisse Latinität gelassen; doch alles Übrige entfuhr mit wilden Strichen dem vehementesten Wesen des Rembrandt. Wie bedacht, wie besänftigt, wie geregelt erscheint selbst die spontanste Zeichnung des Raffael gegenüber der leidenschaftlich-unvorhergesehenen Weise, die dem Rembrandt eignet; gegenüber seiner Art, die Dinge wie ein Raubtier anzuspringen, wie ein Wegelagerer zu überfallen und mit einem einzigen Schlag der Tatze, mit einem einzigen Zugriff ungebändigter Hände in Besitz zu nehmen; gegenüber seiner Kunst, das Methodische, das in mäßiger Abfolge Gezeichnete mit einem einzigen erregten Augen-Blick zu fassen, es mit der Simultaneität eines Blitzes im ganzen sichtbar zu machen und beinahe zu vernichten!

Kurz: Rembrandts Raffael ist ein gänzlich verwandelter Raffael.

Aber dazu bleibt noch etwas zu sagen. Es scheint widersinnig, doch es ist wahr. Die Kopien weisen einen verwandelten Raffael aus. Dies bedeutet nicht, daß Rembrandt das Eigentümliche des Raffael nicht gesehen, nicht gespürt habe: die noble Gefaßtheit, die edle Allüre, die ruhig verlaufende Länge der ungebrochenen, unzerspellten Linie, das ungestörte Fortwachsen und Breitsein der Flächen, denen kein leidenschaftlicher Fleck die milde Reinheit des Verweilens in der schönsten aller Unwahrheiten stört! Rembrandt verwandelt den Raffael im Sehen; vollends im Zeichnen; es ist nicht anders. Aber vor dieser Antwort an Raffael, vor ihr und nach ihr, vor dem Moment solches ausgesprochenen Reagierens und nach ihm bleibt noch der Raum einer Sekunde, und in diesem Raum geschieht das Andere: die ideale Hingebung an alles, was den Stil des Raffael ausmacht. Im Raum dieser Sekunde, die einem nicht mehr faßlichen Vorspiel und Nachspiel gleicht, einem Vor- und Nachspiel oder Intermezzo, das im zeichnerischen Abbild nicht bekundet wird, ist die Vereinigung des Rembrandt mit dem *eigentlichsten* Raffael möglich; nur daß Rembrandt nicht vermag und nicht vermögen darf, die Unfaßlichkeit solcher Vereinigung auszudrücken.

Rembrandt hat noch andere Nachbildungen von Urkunden italienischer Renaissance hinterlassen. In Berlin, Dresden und London ist je eine gezeichnete Nachbildung des Abendmahls des Leonardo da Vinci erhalten. Die Dresdener,

die Londoner Variante ist mit Rötel, die Berliner mit der Feder gemacht. In der ersten sucht Rembrandt die Darstellung einer Zusammenfassung des Lichtes unterzuordnen, die um das Haupt des Herrn geschieht; die ruhig fortlaufende, in der edelsten Addition vollzogene Form des Leonardo wird durch die Anziehungskraft des Lichtes ins Summarisch-Momentane gedrängt — will es werden. Die Berliner Zeichnung vermag die paradoxe Kunst, das Summarische zu erreichen oder anzustreben, indem sie die ausgebreitete Ruhe und Klarheit des Leonardo durch ein nervöses Häckseln mit der Feder derart zersplittert, daß die epische Folge des Leonardo, der klare Fortgang seines Frieses von Figur zu Figur, die kostbare Kette der Apostel, sein wohlberechnetes Nacheinander in einer gemeinschaftlichen Unruhe des Splitterns die Haltung des Summarisch-Augenblicklichen erreicht: das Nacheinander des Lateiners wird im »en bloc« des Nordländers, in seiner aufgeregten Leidenschaft für das Gleichzeitig-Eine aufgehoben. Die Londoner Variante ist der unmittelbarste Widerschein rembrandtischer Raserei, der sich denken läßt.

Mir scheint, in diesem Unterschied sei einer der tiefsten Gegensätze zwischen Rembrandt und den Italienern angedeutet. Ich wage nicht, den Gegensatz für einen absoluten Gegensatz der Zonen zu halten. In Italien findet Tintoretto (um nur ihn zu nennen) einen Stil des Simultanen, der Allgegenwart; im Norden haben die früheren Niederländer das epische Tempo wunderbar ausführlich angegeben. Aber zum mindesten ist in den Gegensätzen rembrandtischen Zeichnens wider die Italiener der Gegensatz des Barocks gegen das Klassische angedeutet, dem wir auf jede Weise Rechnung tragen; und daß an der Innervation des barocken Genies der Norden einen großen, vielleicht entscheidenden Anteil habe, darf auch an dieser Stelle noch einmal vermutet sein.

Man wird in diesem Zusammenhang endlich noch jener Zeichnung bei Pierpont Morgan gedenken, die von Rembrandt nach einem Vorbild des Carpaccio (in der Sammlung des Herzogs von Devonshire) gemacht worden ist. Mit epischem Gleichmaß von Figur zu Figur weiterrückend *erzählt* Carpaccio die Predigt eines Heiligen mehr, als daß er sie zeigt. Rembrandt aber rafft die Elemente der Chronik in die Einheit des Gesichts zusammen; hier verdünnt er die Materie, löst sie auf; hier verdichtet er sie; so wirkt er mit zusammengezogenen Massen, und ist es nicht möglich, sie durchaus in Eins zu tun, so werden sie doch im Verhältnis des Leichtereren und Schwereren, des Helleren und Dunkleren gefangen; die Elemente sind aus der Ausbreitung, aus dem Ansichsein energisch und ziemlich jäh in das vereinende Wechselspiel der Relativität geschlungen; sie leben, aus dem epischen Neben- und Nacheinander gezogen, flüssiger beisammen, verschmolzener, momentaner, in einer gleichsam dialektischen Vereinigung.

Wir mögen uns allerdings auch denken, daß Rembrandt, wenn er seinen Besitz und seine Neigungen prüft, an der runden, volleren, großartiger abrollenden Art der klassischen Italiener mehr Freude habe, als an der spitzeren Weise der Nordländer um 1500. Aber die Fülle des *summarischen* Stils (im Gegensatz zum *additionellen*), des »*implicite*« im Gegensatz zum »*explicite*« wird erst bei ihm selbst gefunden; noch viel mehr als etwa beim späten Tizian oder beim Tintoretto, oder bei den barocken Bolognesen und Neapolitanern; den Italienern, auch den Barocken, ist die südländische Ersichtlichkeit der langen Linie doch immer so gewiß, daß sie auch in den verwegensten Augenblicken auf den ungebrochenen Ablauf der Linie oder Fläche kaum verzichten mögen und also immer ein Argument der Ausführlichkeit, des »*Nach und Nach*«, ein Argument gegen das Jähe, gegen das Abrupte behalten — gegen jenes Unvermittelte und Abgerissene, das den Rembrandt gewiß nicht ausmacht, aber sehr zu ihm gehört; vor allem zu seiner Zeichnung.

Die italienischen Neigungen Rembrandts, wenn man so sagen darf, gehören nicht seiner ganzen Geschichte an. Zum mindesten scheinen sie in einem gewissen Moment seines Lebens verstärkt und in anderen Augenblicken schwächer. Es ist nicht schwer, den Augenblick des Maximums zu erraten. Er wird einer Zeit angehören müssen, in welcher Rembrandt mit offiziellen Zielen rechnet: der Zeit mit Saskia. Carl Neumann hat in den Bildnissen der späteren dreißiger Jahre konventionell-italienische Neigungen wahrgenommen. Eben damals kauft Rembrandt das Haus. Es ist ein Augenblick der gesellschaftlichen Zugeständnisse. Es fällt auf, daß die genannten Zeichnungen nach Italienern der Renaissance der nämlichen Zeit angehören: die *Madonna della Sedia* wird um 1635, das *Abendmahl des Leonardo* im Jahre 1635 nachgezeichnet; die mit der breitesten Feder gezeichnete Kopie nach dem Castiglione ist, wie schon berichtet wurde, 1639 entstanden. Man darf noch hinzufügen: die radierte große Auferweckung des Lazarus, das Beispiel einer lateinischen Geste, einer antikischen *latitudo*, entsteht im Jahre 1632 — in einer Zeit erster Begegnungen mit Saskia; in einer Zeit also, da es sich dem Rembrandt darum handelt, auf jede Weise in die Begriffe der Gesellschaft einzugehen; im Jahr der *Tulpischen Anatomie*, die Rembrandts akademischer Trumpf ist. Erinnert er sich manchen Vorwurfs des Huygens? Fragt er sich selbst, ob es nicht doch gut wäre, den Kompromiß mit dem klassischen italienischen Stil zu schließen, den der etwas barocke Humanismus der zeitgenössischen Landsleute fordert? Und wäre nicht begreiflich, daß der Romanismus des entscheidenden Lehrers im Schüler während dieses Jahrzehnts noch nachwirkt — des Lastman?

Wir werden allerdings auch bei diesem Namen und der Bestimmung seiner Wichtigkeit für Rembrandt einiges zu unterscheiden haben.

Rembrandt empfängt die ersten Anstöße zu modischem Humanismus in seiner Heimat Leiden, die von jeher ein Mittelpunkt des holländischen Humanismus gewesen ist und unter allen Städten Hollands die humanistische Atmosphäre bis auf unsere Tage herab am meisten gehalten hat. Diese ersten Anstöße sind selbstverständlich: jegliche Bildung ist für einen Holländer der Zeit, auch für den zunächst einer gelehrten Laufbahn vorbehaltenen Sohn eines Müllers und gerade für ihn, nur in diesem oder einem ähnlichen Zusammenhang vorzustellen. Es ist ebenso selbstverständlich, daß der den humanistischen Wissenschaften der Leidener Universität entwichene Student Rembrandt als Malschüler seine Anfänge bei Malern durchmacht, die im Sinne einer allerdings schon etwas barock überspielten Renaissance à la mode geworden sind: bei Swanenburgh und bei Lastman. Daß Rembrandt bei Lastman in Amsterdam gelernt hat, ist über jeden Zweifel bestätigt: zuerst im Jahre 1641 durch Orlers, den Leidener Bürgermeister; späterhin, im Jahre 1679, durch den Hamburger Maler Mathias Scheits.

Man kann Lastman in verschiedenen deutschen Galerien kennen lernen: München und Braunschweig, um nur diese Städte zu nennen, verraten seinen Stil in guten Beispielen. Übrigens hat ihm Freise eine Monographie gewidmet.

Der Stil und die Persönlichkeit des Pieter Lastman scheinen mir im allgemeinen etwas unterschätzt zu sein. Ohne Zweifel gehört er zu den holländischen Romanisten. Er ist in Italien gebildet worden; er hat eine an Schwäche grenzende Neigung zum modischen Romanismus nicht verleugnet; mit dem »Pietro Lastman« zu signieren macht ihm Freude. So nahm ihn die neuere Kritik kurzhin in die nachgeordnete Kategorie, der er angehört, ohne sich in ihr zu erschöpfen. Die gewissen modischen Latinismen seiner Form sind zugegeben; zugegeben ist auch, daß diese Latinismen mit einiger konventionellen Glätte und Zähigkeit gehandhabt werden. Gönnst man dem Lehrer Rembrandts aber eine ganze und unbefangene Anschauung, so schlägt doch mit einigem besonderen Nachdruck das Persönliche aus der lastmanschen Handhabung des italienischen Akademismus hervor, und die gewisse barocke Wandlung klassischer Schemata des Südens stellt ihn eigentlich aus der romanistischen Kategorie in eine andere. Verhaeren hat darauf hingewiesen, daß Lastman »die unsymmetrische Disposition« der Vorwürfe, auch »das Bizarre und Exotische im Aufputz der Figuren« dem Schüler Rembrandt »suggeriert« habe. Es ist ein Dichter, der dies Wesentlichere gesehen hat. Nimmt man sich die Mühe, die Vergleichung auch nur ein Stück weit durchzuführen, so wird offenkundig: zwar ist der Romanismus ein Zug der Kunst des Lastman, und man darf diesen Zug weder wegstreiten wollen noch darf man einen gewissen Einfluß dieses Charakters auf Rembrandt leugnen; in der Tat wirkt ein romanistischer

Charakter der Formgebung, der Komposition, eine gewisse kosmetische Politur der malerischen Ausführung, eine akademische Klassizität schulhaft in die dreißiger Jahre des Rembrandt hinein; doch scheint es, daß der Einfluß des Lastman in solcher Überlieferung ebensowenig abgetan ist, wie diese Überlieferung das Wesen des Lastman ausmacht. Rembrandt hat von ihm in der Tat eine Anzahl recht unklassischer, ja anticlassischer, barocker Züge übernommen. Wenn Rembrandt es liebt, bestimmte Figuren zu überhöhen, so daß sie andere wie von einem Sockel herab überragen, und wenn dies formale Motiv in den gewaltigsten Kundgebungen des späten Rembrandt noch eine Rolle spielt: so ist dies Motiv zuerst bei Lastman abgesehen. Einzelne Gestalten muten höchst rembrandtisch an: so der Laban mit dem Turban in Boulognesur-mer. Dem Typus der Bathseba, dem Auftritt mit Aktaeon, den lesenden Eremiten bei Lastman gehorchen die Darstellungen des Rembrandt wie dem Paradigma. Das Verhältnis läßt sich auch in Rembrandts Zeichnungen verfolgen. Die Konzeption des Isaakmotivs ist dem Schüler mit dem Lehrer gemeinsam. Wir mögen getrost das klassizistische Element in allen diesen Vorbildern anerkennen; man fühlt dennoch etwas wie einen rassigen Grund im Sinne des Nordens und der Persönlichkeit. Die akademische Vollkommenheit des Gekonnten plättet diese Merkwürdigkeiten nicht fort. Man darf zuweilen auch eine Freiheit der malerischen Züge gewahren, die vom Lehrer zum Schüler hinüberleitet. In wenigen Worten: mit einer bloßen Verweisung des Rembrandt an einen Romanisant Lastman wäre es nicht getan. Man darf sich diese Verweisung nur erlauben, indem man sie durch die Feststellung persönlich eigenwilliger und nordisch barocker, ja exotisierender Züge ausgleicht; exotisierender Züge, die ein Attribut der kolonialen Ausblicke der barocken Niederlande sind. Wäre Lastman nicht mehr als recht und schlecht ein Italianisant, so würde Rembrandt dem Lehrer nach dem Weggang aus dem Meisteratelier im Jahre 1624 schwerlich im Geiste noch so anhängen, wie er tut, und schwerlich würde ein guter Teil der Konzeption des Rembrandt auf seine Lebenszeit von *Lastman* geprägt bleiben.

Wir stellen den Romanismus des Lastman fest; wir anerkennen die fortwirkende Bedeutung dieses Romanismus der Schule für Rembrandt, zumal den der dreißiger Jahre, und mögen denken, daß schon die bloße Kenntnis der Tatsachen neuerer italienischer Kunstgeschichte dem Rembrandt von dem Pietro Lastman kommt, der sich in Italien und wohl am meisten in Elsheimers Rom gebildet hat. Aber wie es uns notwendig erschien, die rembrandtischen Romanismen allenthalben als rembrandtisch mediatisierte Romanismen zu erkennen und gewiß nie einen durch Renaissance mediatisierten Rembrandt zu gewahren, so dürfen wir schon in der Überlieferung des Lastman, die den Rem-

brandt zuerst bildet, das romanistische Element von barocken, ja exotisierenden Zügen nordischer und nordisch-persönlicher Abkunft überfangen sehen.

Es bleibt noch ein Wort über Rembrandts Verhältnis zur Antike selbst zu sagen, wenn das Wesentlichste über sein Verhältnis zur antikischen Renaissance nun als gesagt gelten darf.

Im Inventar von 1656 wird eine Anzahl von Dingen aufgeführt, die antik sind oder auf die Antike Bezug haben; die Reihe ist nach Umfang und Art beträchtlich und beweist ein lebhaftes Interesse des Besitzers an dieser schönen Mitte menschlichen Daseins. Rembrandt erwirbt in seiner wohlhabigen Zeit originale Bildwerke des Altertums; er legt sich eine Sammlung von Gipsabgüssen nach Antiken an; wir wissen von einem Laokoon, von einem Cupido, von etlichen römischen Kaiserköpfen und jener schon erwähnten Büste des Homer. Mehrere Sammelbände vermitteln ihm Abbildungen antiker Statuen und Bauwerke. Er besitzt auch Bücher zur alten Geschichte. Die Überlieferung, nach welcher Rembrandt gesagt hätte, die alten Kleider und bunten Lappen in seinem Atelier — »sie seien seine Antiken«, ist danach wohl nicht allzu buchstäblich zu nehmen; die Äußerung ist polemisch gegen die Antikischen, die Nur-Antikischen; sie ist bewußt paradox und spitzt ein wesentliches Verhältnis des Rembrandt zu den Dingen etwas ärgerlich, etwas cynisch zu. Er will im Grunde die große Wahrheit sagen: antik ist alles, was ich mit überzeugter und gelassener Freude am Formalen anzuschauen vermag. Man wird nicht denken dürfen, daß Rembrandt die Antike darum mißachtet habe, ja daß sie ihm auch nur gleichgültig gewesen sei. Er ist ein großer Künstler; so empfindet er das Absolute *alles* Schönen; es ist undenkbar, daß er *kein* Gefühl für die Alten hätte. Nur dies schließt er aus: das Klassizistisch-Epigonische; die modische Nachahmung des Antiken; die modische Travestie des Antiken, die zum Beispiel nordische Renaissance (im akademischen Sinne) ist. Er liebt nicht die Antikischen, die ihm die Unmittelbarkeit des Blicks und des Gefühls für das Antike durch eine bloße Konvention verstellen; die eine ästhetische *fable convenue* zwischen die Antike und die unmittelbare Empfindung des Rembrandt für die Antike stellen — des Rembrandt, der so gänzlich anders ist und dennoch die antipodische Schönheit des Antiken lebendig spürt; wie er ja auch den Castiglione des Raffael auf niederländische Weise, auf rembrandtische Weise naturalisieren muß, aber den Stil des Raffael doch völlig empfindet. Es wäre töricht, zu meinen, er *liebe* nur, was er *nachzuahmen* vermöge; er liebe die Antike nicht, weil er nicht »antikisch« ist; die Zeichnung nach dem Castiglione *widerlege* eigentlich jedes Verhältnis zu Raffael. O nein. Noch einmal: es gibt in Rembrandt einen idealischen Raum, wo ein gänzlich unmittelbares und spezifisch verstehendes Verhältnis des Rembrandt zum



» Danae «

Klassischen eine freilich ihm selbst kaum deutliche Stätte hat. Und sollte er, er, der so wunderbar in sich eins ist, die Klassischen nicht lieben, wie er die Frau liebt? Wie er Hendrickje liebt? Er macht der Frau das Leben schwer; er vermag die Liebe der Frau, die Frau selbst in seinem Dasein nicht nachzuahmen, nicht wahrzuhaben; er quält; er zerstört; er sabotiert; aber wie wäre denn jemals damit bewiesen, daß er in seinem verborgensten und uneingestandenem Wesen nicht das genaueste Gefühl für die Art dieser Frau, dieser Liebe hätte? Im Produktiven, im Sichtbaren, im Zeugnis mag er zehnmal das Gegenteil tun, zehnmal seinen persönlichen Eigensinn, den beharrlichen Trotz seiner verstockt-egoistischen Natur zum Vorschein treiben: er hat doch geliebt nach dem Wesen der Liebe, die ihm entgegenkommt; er hat genau gewußt, was diese Liebe des »anderen« Menschen ist. Ebenso weiß er, was die Weise und Schönheit der »anderen« Kunst ist; diese Schönheit ist in seiner Empfänglichkeit aufgenommen und angeschaut; in seiner Produktivität freilich ist sie ausgestoßen, wie nach dem Verhängnis seines allzu persönlichen, allzu *einen* Wesens die Liebe der Frau aus seinem tätigen Verhältnis zu ihr (nicht aus seiner innersten, schamhaft verhehlten Empfänglichkeit) ausgestoßen zu sein scheint. Er ist verstockt, sobald er *handelt*.

Man darf auch diese Frage noch umkehren; man darf, scheinbar paradox, auch noch fragen: wie steht die Antike zu Rembrandt? Wobei wir ja wohl befügt wären, Geister wie Winckelmann und Jakob Burckhardt als antike (nicht nur antikische) Geister zu beschwören.

Auf die Autorität Koloffs, jenes ausgezeichneten frühen Biographen unter den Neueren, nehme man hin, was nachzuprüfen ich vergeblich mich mühte:

»Winckelmann, der, von überströmendem Gefühl hingerissen, bei dem Anblick des Apoll vom Belvedere Tränen der Rührung und Bewunderung vergoß, blieb einst vor einem Altenmannskopf von Rembrandt einen ganzen Tag lang in grübelnder Betrachtung verloren . . .«

Hier wäre wahrhaftig die Umkehrung dessen, was vorhin gesagt wurde. Wäre Winckelmann je fähig, das Verhältnis zum Rembrandt auszudrücken? Ist Winckelmann als Biograph und Interpret des Rembrandt vorzustellen? Nein. Er bleibt einen Tag lang in grübelnder Anschauung verloren. Er ist im tiefsten betroffen. Er, der Antike, ist von der Legitimität des gar nicht antiken Rembrandt überzeugt: auf eine Weise überzeugt, die er nicht darten, nicht verantworten kann; auf eine Weise überzeugt, die ihm Rätsel und Ahnung bleiben muß und von der Ausschließlichkeit seines produktiven Zustandes, seiner bewußten Klassik notwendig wieder ausgestoßen wird. Die Liebe zu Rembrandt, grübelnde Liebe, die sich mit ihm und mit sich

selbst nicht verständigen kann, geschieht in jenem idealischen Zwischenraum zwischen den Momenten des Begreifens, welche als klassische Momente den klassischen Dingen zugekehrt sind. Vielleicht, daß in jenem Zwischenraum, dessen Licht nicht mehr erlaubt als eben ein Grübeln, die wesentlichsten Verbindungen des Weltganzen liegen: von Gegensatz zu Gegensatz, von einem geistigen Geschlecht zum anderen . . . Vielleicht, daß in diesen Zwischenräumen der Zusammenhang der Welt recht eigentlich gesichert ist: in diesen Zwischenräumen, in welchen der Klassische den Antiklassischen ahnt, ohne ihn zu erreichen; in welchen die Männer die Frauen nach dem Maß und dem Charakter der Frauen lieben, ohne aber im *tätigen* Verhältnis der männlichen Verstocktheit ledig zu werden. Es muß wohl so sein: *die tätige Natur, die aus sich wirkt, ruht zutiefst in einer unbegreiflichen und uneingestandenem Anerkenntnis ihres Gegenteils.*

Jakob Burckhardt hat, ohne aus einem kaum eingestandenem Verhältnis zu Rembrandt herauszutreten (— wie sollte er), den Unterschied zwischen dem Antiken und Rembrandt hervorgearbeitet. Er sagt: der Unterschied zwischen der modernen und der antiken Welt sei dies, daß in der ersten »eine plötzlich neue Auffassung« möglich ist, während das Klassische in seiner eigenen Beständigkeit verharret. Modern, unantik ist ihm nächst diesen jähen Umschlägen der Anschauung die »Einseitigkeit in einem Kunstmittel«. Zum dritten ist ihm unantik und modern dies wohlbeachtete Ereignis: »In der neuen Kunst gewinnen die Kunstmittel hie und da ein eigenes, vom Zweck oder Gegenstand unabhängiges Dasein . . .« Vorzügliche Wahrnehmungen eines klassischen Geistes, der den Rembrandt von sich rückt und ihn in die Relativität des »Modernen« wegweist (so sehr er im Grunde gezwungen ist, sich mit ihm zu befassen — auch weit über das hinaus, was er an ausgesprochener, begründeter Sympathie, Anerkenntnis, Bewunderung für Rembrandt aufbringt, denn dies ist noch das mindeste an dem herrlichen Gegensatz der beiden). Alles, was Burckhardt sagt, ist wahr: die radikale Neuartigkeit und jähe Personalität der Kunst des Rembrandt; die Einseitigkeit in *einem* Kunstmittel (dem Pittoresken mit der Beziehung auf Licht und Schatten); die Emanzipation des Mittels vom Zweck — die Autonomie des malerischen und luminaristischen Vortrags. Wie anders die Antike: zu ihrem Wesen gehört die Beständigkeit; zu ihr gehört das Gleichmaß des Fortgangs, das sanfte Genie der Erhaltung; zu ihr gehört die Allseitigkeit des Darstellens, das Vollständige in jedem Sinn; zu ihr gehört die vollkommene Gegenseitigkeit zwischen Mittel und Zweck, Form und Gegenstand; zu ihr gehört der ausgleichende Verzicht auf das Übergewicht des Einen oder Anderen — des Gegenständlichen gewiß, aber nicht minder auch des Formalen! Alle mög-

lichen Beziehungen der Kunst treffen sich in einer schönen Mitte; sie heißt: *die Norm*. Kein Zweifel: Rembrandt ist ab-norm.

Allein wir würden auch dem Geiste Burckhardts, des großen Widersachers des Rembrandt, Unrecht tun, wenn wir den Rembrandt darum aufgeben wollten; wenn wir auch noch die feinsten Fäden, die unsichtbarsten, zwischen der Antike und ihm zerschnitten. Ich wage, zu formulieren: der Exzeß kann ein Äquivalent der Norm sein, wenn er mit *dieser* Ungeheuerlichkeit durch eine klare Ordnung der Welt schlägt! Wahr ist: plötzlich wird ein Mensch auf eine Seite geschleudert; er heißt Rembrandt. Daß dies kein klassisches Ereignis ist, muß zugegeben sein; aber es ist ein *Ereignis*. Alles kommt nun weiter darauf an, was dies Ereignis mit sich selbst beginnt! Aus der Proportion geworfen, aus dem Gleichmaß der Zusammenhänge gerissen, kann es nur eins tun: dies Schicksal annehmen und es im Exzentrischen vollkommen machen! Deckungen, die klassisch wären, verschieben sich. Die Form gleitet über das Objekt hinweg ins Freie und schwebt. Aber was heißt dies? Ist nun die Form ohne Inhalt? Der Grieche würde es wohl finden; und auch der Grieche Burckhardt scheint es ein wenig zu denken — ein wenig! Doch es ist nicht so; und es darf Rembrandts Bedeutung genannt werden, daß es bei ihm so nicht ist! Denn der gleitenden Form, die auf dem Ozean der Dinge Schiffbruch leidet, unterlegt sich in der rembrandtischen Verzweiflung ein neues Ding; die gleitende Form sucht sich dort zu halten, daran zu substantiieren. Das »neue Ding«. Was ist es? Der unbekannte Gott. Ein metaphysischer Gegenstand. Man kann ihn nicht nennen, nicht greifen. Aber man kann über ihn hinmalen. Die Kunst kann sich zwischen den physischen und metaphysischen Dingen auch in der Mitte halten und in diesem Zustand der Hin- und Wiederkehr, ähnlich dem Spiel von Ebbe und Flut, »das Malerische« werden, das zu sich selbst reziproke Malerische, das den Alten fremd ist. Und noch im Zweideutigen dieser doppelten Bezogenheit ist ein neues Gleichgewicht entstanden: eine neue Ordnung, eine neue Allseitigkeit, eine neue Gegenständlichkeit; Gegenständlichkeit sogar noch zwischen den Gegenständen, sehr überhoben, sehr fein und sehr weit . . . Es ist die des Nordens. Sie ist überaus traurig. Sie ist tödlich. Sie geht über die dem Menschen erträgliche Ausspannung seiner Möglichkeiten hinaus. Da sie aber so sehr zum Schicksal des Menschen gehört und hier, bei Rembrandt, mit solcher Größe getragen wird, die keinem Helden der Alten etwas nachgibt: sollte dieses Leben nicht auch ein *klassisches* Dasein genannt werden — in jenem allgemeinsten Sinne, der die obere Grenze menschlicher Bemühungen zu einem einzigen leuchtenden Streifen macht?

Wir wollen indes die natürliche Dehnung des Begriffs nicht mißbrauchen und zu engeren Bedeutungen zurückkehren.

Das Malerische und Luminare des Malers brandet über das Still-Gegenständliche, Gesichert-Objektive hinweg, wie die plastische Form des Michelangelo über den Umriß der Leiber, ja gleichsam, sich selbst überholend wie eine Welle die andere, über sich selbst ins Unbenennbare hinausdeutet, im Metaphysischen aber einen zweiten Standpunkt und darum im Exzeß dennoch eine Art von Gleichgewicht findet. Wir wissen nicht, wie Rembrandt sich mit Michelangelo befaßt hat; vielleicht wenig, weil er sich ihm so ähnlich weiß, sein eigenes Barock in dem des anderen wiederfindet. Wir wollen nicht eine Weile geleugnet haben: der »Klassiker« Rembrandt ist ein Barocker. Und wenn wir auch in der Größe dieses Barocken ein Gegengewicht des Antiken gefunden haben (anstatt einer antikischen Nachahmung), so sollen wir doch immer zwei Tatsachen noch vor Augen behalten. Die eine: die eigentliche Zone des Rembrandt ist im moralischen Sinne nicht das Altertum und die Fortsetzung des Altertums, die zweite Identifikation der Antike in der italienischen Renaissance, sondern — die Bibel. So kann er nicht Heide sein, nicht antikisch noch antik, noch ein Romanist. Er ist kein Heide. Er ist allenfalls ein Ketzer; ein nordischer Ketzer — aber immer ein Leib-eigener der Bibel. Nur nebenher mag hier ein schönes Wort Koloffs noch zitiert sein: er, Rembrandt, sei in biblischen Dingen »inniger und humaner« als die humanistischen Italiener. »Humaner . . .« Doch genug nun auch der mittelbaren Beziehungen auf das Klassische. Die andere Tatsache, die zu behaupten bleibt: antike Wendung des holländischen Geistes — antike, nicht nur »antikische« —, wird nicht so sehr bei Rembrandt als bei einem anderen gefunden: bei Jan Vermeer van Delft. Bei ihm; bei der planen, proportionierten Genremalerei der anderen, die unter seiner Größe stehen; endlich in den natürlichen und kunsthafte Voraussetzungen des holländischen Lebens selbst.

Holland ist in der Tat eine Art antiker Position; antipodische Antike. Ein normatives Dasein; eine gewisse Mäßigung und Enthaltung; eine beschwichtigende Einfachheit des Standes; eine bedachte Ausgleichung der inneren und äußeren Kräfte des Lebens; ein Proportioniert-Diesseitiges, und überhaupt ein ausgebildeter Sinn für alles Verhältnismäßige; eine ruhige Beschränkung auf das Statisch-Schöne in der Architektur (das freilich hier auch der Ungewißheit des wässerigen Bodens verdankt wird); ein Dasein in der Polis (denn auch Holland ist ein Verein von Städten); eine auf ihre Weise vollendete Bürgerlichkeit des Daseins — *Res publica*; eine natürliche Milde der Form; ein durcharbeitender Sinn für das Legitime; kurzum — ein *Klassisches*: dies alles kennzeichnet, unter Vorbehalten der Verschiedenheit, die sich von selbst verstehen, die antike Existenz der Griechen und die neu-antike (nicht nur antikische) der Holländer. Es ist kein Zufall, daß die Renaissance gerade in

Holland so sehr empfunden wird; das humanistische Leiden ist ja doch keine Vorspiegelung; das humaniöere Holland ist ursprünglicher als das humaniöere Deutschland. Der Maler dieses aus sich selbst schon humaniöeren Holland ist über allen Vermeer, der Delfter. Das vergleichsweise Griechische ist ihm und dem von ihm aufgefaßten Land organisch gegeben. Rembrandt entreißt dem Zeitalter und dem Vaterland die barocke Seite. Vermeer zieht auch aus dem barocken Humanismus Hollands noch die klassische, ja die antike Seite hervor. Und diese These gilt nicht allein mit einer Allgemeinheit, die sich nicht spezifizieren läßt. Sie gilt im einzelnen der formalen Haltung nicht weniger als für das Ganze des Geistes. Ich wenigstens würde nicht anstehen, das Bild des Mädchens mit der Perle im Mauritshuis neben den schönsten Polyklet, ja neben die Frankfurter Pallas des Myron zu tun. Eine natürliche Latinität breitet die Züge seiner Frauen, ebnet ihr Dasein, beruhigt ihre Existenz in einem vegetativen Blühen. Griechische Sinne haben diesem edlen Maler ein griechisches Herz gegeben. Die Klarheit seiner Räume gemahnt mich an die durchsichtige Ordnung antiker Gebäude. Eine noble Liberalität schließt die offenbaren Regungen des Daseins in reinen Flächen aneinander. Es entsteht eine Einheitlichkeit des Daseins im Sinnlichen und im Moralischen, die im Norden einzig ist und ein geborenes Recht besitzt, die Griechen zu grüßen.

Rembrandt ist auf seine gänzlich eigene Weise soviel wie die Griechen und mehr als sie. Aber es ist nicht seine Sache, die grüßende Geste Hollands zu den antipodischen und dennoch ähnlichen Ufern der Griechen zu repräsentieren! Dies ist die schöne, die — gestehen wir es nur — tief *sympathische* Prärogative des Vermeer. Rembrandt ist mehr als ein Äquivalent der Antike. »Überhang« ... Ihr *unmittelbares Gegenbild* (denn Nachbild wäre zu wenig) ist Vermeer. Wir sehen ihn; unsere humanistischen Empfindungen, von Rembrandt überströmt, drängen leise wieder nach der Oberfläche; ein Glück berührt uns — einfach und voll; wir bitten gar einer Gesellschaft ab, deren eitler Humanismus den Rembrandt erdrückte; wir bitten ab, wenn nur Vermeer ihr Protagonist ist... Wenn *er* das Bildnis Hollands ist, beglückt uns auch das gesellschaftlich Angenehme; wenn Holland *ihm* gleicht, sehen wir es dem humaniöeren Holland nach, daß Holland am Griechischen das *Gefällige* vor allem empfand und liebte — denn er hat die Kunst, das Gefällige *bedeutend* zu machen: der Maler des feuchtäugigen Mädchens mit der großen Perle am Ohr; des schönen Mädchens, dessen Augen glänzen wie Perlen von der Feuchtigkeit der See; des weißen Mädchens, dessen Antlitz selbst schimmert und untadelig gerundet ist wie eine Perle. Das Mauritshuis ist mächtig durch den Saul des Rembrandt. Dies Bild des Rembrandt ist eine ungeheure Ausschwei-

fung der Empfindung und der Malerei; es ist im grandiosesten Sinne absonderlich; es treibt zum Rande aller menschlichen Möglichkeiten; es zerreißt die Grenzen der Gesellschaft; es zerfetzt die Schranken des Irdischen. Anders Vermeer. Ihm ist das schöne Vorrecht bewahrt, zu *befriedigen*. Mit Gelassenheit, mit den stillen und süßen Begierden der Gelassenheit, welche in sich selbst schon vollkommene Erfüllungen werden, da sie mit den Wünschen, den Wünschen Vieler, den Wünschen einer vom Geist der Minderheit veredelten Mehrheit in der persönlichen, doch auch allgemeinen Einheit der glücklichsten Anschauung zusammenkommen — mit solcher Gelassenheit malt er ein schönes Mädchen; er, der Holländer *κατ' ἐξοχήν*, der eigentliche (denn er ist's, nicht Rembrandt) — er malt es ein wenig nach dem Maß der Griechen oder der klassischen östlichen Asiaten; und diesem Mädchen malt er die Vollkommenheit einer Perle ans Ohr, welche unvergleichlich ist.

Ach — diese Perle ist keine Ausschweifung wie die niederrollende Träne des Königs Saul, dem der Wurfspieß aus der des Krampfs entledigten Rechten sinkt, während er mit der Linken nach dem violetten Vorhang der Traurigkeiten greift, um sich die Nässe aus dem gehöhlten Auge zu streifen. Die Perle des Vermeerischen Mädchens, das die lauterste aller Geliebten, glücklich Geliebten wäre, macht vielmehr die ruhige und selbstverständliche Mitte eines Hauses, das von Beispielen der Schönheit voll ist, und alles Schöne rings, das Wilde und das Zahme und das Zwiegeschlechtige, fügt sich von selbst um diese köstliche Mitte. Die Perle und das kühle Gesicht, das ihr Gleichnis ist, wurde hier die Mitte einer Ordnung; die Perle oder das Antlitz, dessen Parabel die Perle ist, zieht alles an, Bilder wie Menschen, erregt und beschwichtigt, bannt, bündigt; schimmert den Wünschen und beruhigt sie. Die Perle: sie *zivilisiert* . . . Wann hätte Rembrandt, auch ein Liebhaber der Perlen, eine Perle so gemalt? Man mag noch eingestehen: die Perle des Vermeer hat auch die Kraft, sogar das außerordentliche Werk des Rembrandt noch in der Ordnung des Mauritshuis festzuhalten — den weinenden Saul über dem harfenden Knaben David. Mir wenigstens ist noch jetzt zumute, als bräche, wäre nicht dies sanfte Bild inmitten, die unerträgliche Macht des Rembrandt die Wände nieder und wäre nur ein Feuer über Trümmern. Das sanfte Mädchen des Vermeer hält aber den furchtbaren König des Rembrandt. Vielleicht daß von ungefähr der harfende Knabe David ein Verwandter des sänftigenden Mädchens ist. Zwar muß dies nicht sein; es ist ein Einfall. Hier ist viel mehr gemeint: es lohnt dem Bilde des Rembrandt noch, in einem Mauritshuis zu sein, in welchem das Mädchen mit der Perle den Gedanken der Norm in einem wunderbaren menschlichen Maße noch möglich macht. Dies ist gemeint. Es ist der Welt noch nicht erlaubt, nur zu rasen, nur verstockt zu sein und gänz-

lich aus den Fugen zu weichen, solange dies andere Bild inmitten hängt — das des Vermeer, das Mädchen mit der Perle; solange es mit stillem, fast devotem Schimmer die Idealität des Normalen schimmern macht wie den Schimmer eines Sterns oder Mondes unter Tage . . . So hält das sanfteste Bild das wildeste Bild; so wird das leidenschaftlichste Bild vom zartesten und kühnsten Bild zur »Ordnung« gerufen. Aber freilich kann dies nur geschehen, weil das Bild, dem man unter allen Bildern die edelste Kunst der Gefälligkeit nachrühmen möchte, von der größten Größe, die dem Menschen erreichbar ist, einen Hauch empfangt.

Am 31. Oktober 1632, zu einer Zeit, in welcher Rembrandt mit seiner fatalen ersten Anatomie, der des Doktor Tulp, die Unmöglichkeit seines Kompromisses mit der holländischen Gesellschaft schon angesagt hat, wiewohl es scheint, daß er mit diesem, gerade diesem Bild die Möglichkeit des Kompromisses einleite und dartue — in diesem Jahre 1632 wird inmitten gefügter und beschwichtigter Regsamkeit der halb derben, halb feinen Bürger von Delft Jan van der Meer rite calvinisch getauft. Am 15. Dezember 1675, in einem Augenblick, da Rembrandt schon seit mehr als sechs Jahren unter den Steinplatten der Amsterdamer Westerkerk modert, wird van der Meer im nämlichen Delft rite calvinisch begraben. Zwischen den Jahrgrenzen, die nur durch dreiundvierzig Jahre voneinander geschieden sind, liegt uns ein Werk von nicht ebensoviel Bildern da, wie Jahre dieses Lebens sind, und als Inbegriff einer Vita ist die eine Tatsache gegeben (von der in anderem Zusammenhang dieses Buches ausführlicher die Rede war, in jenem Zusammenhang, dem Vermeer notwendig ebenso zugehört wie dem gegenwärtigen, der von »holländischer Antike« handelt, nämlich dem Zusammenhang, der von der Kunst und der Gesellschaft handelte): die Tatsache, daß er, Vermeer, zu Delft mit jenem früh von grauenhaftem Schicksal weggeraubten Karel Fabritius zusammenlebt, der einer der besten Schüler des Rembrandt ist. Es bleibt noch die Vermutung, daß Vermeer italienische Verbindungen mittelbar oder unmittelbar gepflegt haben müsse, und wohl die Ahnung, der Maler eines Holland, das die ostindische Kompagnie begündete, habe die ausgespannte Schönheit asiatischer Gesichter geliebt.

Die Biographie ist kurz. Aber sie ist voll von Tragweite. Ist es nicht schon viel, zu wissen, daß auch Vermeer, »der andere« neben Rembrandt, im äußersten Schimmer eines schießenden Strahls des Rembrandt gestanden habe? Im äußersten freilich — da wo der Schimmer zartgelb, bläulich verblaßt? Ja wir brauchten kaum dies zu wissen. Das Werk allein zeigt an, was in der biographischen Überlieferung ja auch nicht einmal enthalten ist: daß Vermeer van Delft den wahren Antipoden des Rembrandt bedeutet, von dem auf irgendeiner Linie auch er gekommen ist. Das Werk an sich vermeldet schon,

was von keinem chronistischen Zeugnis bestätigt ist noch bestätigt zu werden braucht: daß eben das antipodische Verhältnis zum zeitgenössischen Rembrandt gerade in einem Raum des menschlichen Geistes ausgebildet werden muß, der dem Rembrandt fremd ist: in einem gleichsam italienischen, gleichsam lateinischen, gleichsam antiken.

Man wendet ein: Vermeer, er, in dem das nationalste Holland seine schönste Formel fand, ein Abbild der Antike? Ja. Dies eben ist merkwürdig: daß es »die schönste Formel« ist. Er malt sie aus humaniorem Gemüt, das überall Gleichnis des Lateinischen ist. Zwar hat just das Leiden Rembrandts den Ruf der am allermeisten humanistischen Stadt Hollands, und nicht bloß in den Plakaten mit den »cubacula locanda« ist noch heute das Wehen einer humanistischen Luft oder vielmehr der stille und beharrliche Stand einer humanistischen Atmosphäre zu spüren. Allein es ist nun so, daß der Maler aus Leiden der großartigste Barbar wird, den Holland bis zu den Tagen des van Gogh hervorbringen soll, und daß der reinste Grieche der Holländer in jenem Delft geboren ist, das sich dessen wohl weniger versehen hat. So gänzlich ich nun bereit stehe, die Schönheit Rembrandts zu lieben, welche eine inhumanistische, ja eine barbarische ist, die eines »Banausos« im Sinn der Alten: wie könnte ich mir und anderen verhehlen, daß die Schönheit Vermeers gerade deshalb so schön ist, weil sie eine humaniøre Schönheit ist — nicht weniger nämlich als ein holländisches Gleichnis oder Gegenstück der Antike? Muß jenes Perlenmädchen mit der Perle im Ohr und den perlengleichen Augen auch nicht zum mindesten eine griechische Göttin aufwiegen, damit es instande ist, den Saul des Rembrandt zwar nicht aufzuwiegen, wohl aber noch in einem menschlichen Verein zu halten — den König Saul, dessen Verzweiflungen zwischen den Flügen des Alten Testaments und den Unheimlichkeiten einer nordischen Metaphysik liegen?

Dies also ist das Wunder des Vermeer. Ob er je in Italien war; ob er die barocken Bolognesen oder Neapolitaner kennt und ihr Vergnügen am Licht, die Schärfe und die süße Überreife ihrer Klassizität an Ort und Stelle suchte; ob ihm Namen wie Caravaggio geläufig und wichtig sind; ob er im holländischen Norden, der nach dem von Huygens überlieferten Wort des Rembrandt an Gegenständen eines italienisch gebildeten Geschmacks der Sammler reich ist, Vorbilder begehrt und findet: dies alles bleibt füglich unentschieden. Denn wir sind im Angesicht des Offenbaren belehrt genug: Vermeer ist das holländische *Gleichnis* des Antiken (— und des Antiken freilich mehr als des Italienischen). So ist *er*, was Rembrandt *nicht* ist.

Ich gedenke der Diana und ihrer Gespielinnen im Mauritshuis, des Mädchens mit der Perle nahebei; ich suche aus den Bildern, die ich in der Erinne-

rung an Bunt-Gesehenes blättere, das Verbindend-Totale. Zwar würde ich, von jenem Dianabilde etwa abgesehen, nirgends eine italische Allüre, eine eigentlich »antikische« Analogie nachweisen können; doch überall empfinde ich eine gleichsam antike Kunst der Disposition und eine gleichsam polykletische Entspannung der Haltungen; überall schimmert mir jener tiefe Sinn für klare und gründliche Verhältnismäßigkeit hervor, der den antiken Geist so sehr auszeichnet; allenthalben gewahre ich eine offenbar bewußte Einhaltung des Proportionalen (des Proportionalen in jeglichem Sinne), welches die wahrste Eigenschaft des klassischen Geistes ist; allenthalben verspüre ich nicht ohne Neid das soziabile Wesen der gemalten Menschen und Dinge, welches eine der bestimmenden Eigentümlichkeiten der allgemeinen Proportionalität der klassischen Seele ist — allenthalben überhaupt einen tiefen und stillen Kultus der Norm, von dem man nicht mehr zu erzählen braucht, wie sehr er attischen Ursprungs ist. Vor allem: ich gewahre als einen wichtigen Bestandteil der *klassischen Proportionalität* des Vermeer seinen instinktiven und gebildeten, in jedem Augenblick aber von Problemen freien Sinn für die *gesellschaftliche Verbindung* und ihre *Glätte*, eine schöne (auf dieser zwar gesellschaftlichen, also noch konniventen Höhe schöne) Abneigung gegen Reibungen. Genug damit und mit den schönen Phänomenen des Normativen überhaupt. Die Berufung eines attischen Vermeer ist nicht zu viel. Wohl wäre dem Meister nicht Recht getan, wenn man ihn einen *Klassizisten* nennen wollte — wie etwa jene schwachen Italianisants und Romanisants, die schon in den Tagen des alten Bruegel den holländischen Boden nicht mehr gespürt haben. Recht und Billigkeit tut man ihm nur dann, wenn man ihn mit besonderem vielleicht ein wenig speziellem, doch auch wieder weitem, Tone einen *Klassiker* nennt; wobei freilich nie vergessen werden kann, daß zumal Poussin den Namen des Klassikers auf einer höheren Warte erwarb als der klassischste der Holländer, es sei denn, daß man vom zweiten nur die ungemeinsten Stücke in den Vergleich aufnimmt und sein geringeres Gut, das der Unsicherheit und allzusehr der Konzession entstammt, entschlossen abstößt.

Der Raum ist ein Gegenstand der Vergleichung. Rembrandt liebt ihn gotisch, liebt ihn barock, liebt ihn im Undefinierten, Grenzenlosen, Dunklen, Kosmischen, im Metaphysischen. Vermeer liebt den Raum in der einfachen und deutlichen Gestalt einer kubischen oder quaderförmigen Umschlossenheit. Er liebt den Raum als einen Kristall oder als das unmißverständliche Fragment eines Kristalls. Die ganze Kunst des Vermeer ist kristallinisch.

Die Malerei in der Vergleichung: Rembrandt liebt sie da, wo er am meisten er ist, pastos, offen, rauh, chaotisch, unverantwortet und im Unverantworteten

gesichert. Vermeer liebt sie glatt. Er schlichtet sie. Das Maß, die Mäßigung des Impasto liegt ihm ebenso am Herzen wie das Impasto selbst, dessen satte Schönheit er mit fühlenden Sinnen genießt. Ja Bilder von ihm gleichen japanischen Arbeiten in Lack; und dies so sehr, daß man — zum Beispiel bei dem Bilde mit dem Liebesbrief, der Dame und der Dienerin im Rijksmuseum oder bei der Allegorie des Neuen Testaments in Rotterdam — auch peinlicher Empfindungen sich kaum mehr ent schlagen mag. Der sensuelle Vermeer empfindet äußerste Sensationen in der schlüpfrigen Glätte seiner Malerei, die ein Parkett wird. Es ist der Weg der Sensualisten; so wie es der Weg des geborenen Metaphysikers Rembrandt ist, von der scheinbaren Sicherheit des Geglätteten, des glatt Geschlossenen zu der wunden und narbigen Schönheit des offenen Malens mit dem breiten Pinsel, mit dem Finger und dem Spachtel überzutreten.

Erinnert man sich im Angesicht Vermeers wohl leicht daran, daß er barock ist? Ohne Zweifel: er ist es; auf köstliche Weise ist er es mit dem Bild des »Ateliers« in der Wiener Galerie Czernin; er steht in der barocken Zone; er liebt das Pittoreske und das Farbige des Barocken und liebt mit der Liebe der Barocken das Licht. Aber er scheint dem Barock fast nur darum zugetan, weil er, mehr als jeder andere Maler der Epoche, das Barocke im Klassischen zu mäßigen und abzugleichen vermag. Sein Licht ist eine Form des Maßes. Sein Barock ist eine sanft-sinnliche Schwellung der Norm — es bleibt oder wird wieder eine Spielart des Antiken. Er ist ohne den rembrandtischen Schwall.

Zuzeiten liebt er es und oft genug, sehr bunt zu sein. Dann stehen Zitronengelb und Zinnoberrot nebeneinander wie auf gemalten Scheiben, die er im Bilde übrigens gern wiedergibt; das Bild der Kupplerin im Dresdener Museum gibt das Exemplar solcher kühnen Vereinigungen. Oder er schneidet mit Schwarz und Weiß in die raffinierte Feinheit einer malerischen Situation, wie es auf dem Bilde des Malerateliers bei dem Grafen Czernin-Chudenitz zu Wien geschieht. Ist dieser äußerst farbige Vermeer, neben dem die bunten Schützenschärpen des Frans Hals im Haarlemer Museum grelle Effekte werden, ein Pieter Bruegel redivivus? ein Enkel des volkstümlich bunten und freilich auch heraldisch raffinierten Boeren-Bruegel im Museum zu Wien? Ist dieser farbige Vermeer von den glasiert blinkenden Farben heimatlicher Keramik bestochen? Seine Farben haben keramische Schönheit und wetteifern mit Emailen. So mutet er zuweilen an. Aber köstlich bricht er wiederum das Farbige in den Ton. Das »Vrouwtje« zu Amsterdam, das über schwangerem Leib den Brief des fernen Gatten liest (die Karte an der Wand, ein Wunder von Grau in Grau, weist mit der Ruhe des Stillebens in geographische Bezirke), ist mit Blau gemalt; aber im Verhältnis des Ganzen ist dies Blau nichts

anderes als eine Grisaille in Blau. Das Bild einer heiteren Gesellschaft im Braunschweiger Museum läßt seine farbige Blankheit im Bläulichen schier stumpf werden. (Einen Fremden hörte ich vor diesem Bilde sagen: es wolle im Bläulichen »blind« werden.) Das rosenrote Kleid der sitzenden Dame beginnt, sich ins Blaue zu wandeln, und in dieser fast skandalösen malerischen Metamorphose, die schon die Grenze des Tricks berührt, empfängt das Rote einen Zauber, der dennoch das Höchste des Bildes und mehr als »maniera« zu sein vermag. Vermeer van Delft liebt über alles den blauen Ton. Er liebte den grauen, den olivenen — doch beide auf hellen Höhen, nie an den Wegen ins Braune oder gar Schwarze, niemals. Über alles aber liebt er die kühlen Verliebtheiten der blauen Töne. Wie sollte er anders — er, der Delfter, den von Jugend auf die Bläue und bläuliche Weiße delftischer Porzellane umgab; und wie sollte er nicht mit diesen Bläuen spielen, als wären seine Tafeln Porzellane — könnten es sein? Er liebt auch das helle Gelb. Wie sehr liebt er, auch das Gelbe in sich vergehen zu lassen, als wäre es eine späte Teerose, oder ein Fondant, kühl auf der Zunge . . . Aber das Vergehen des Blauen im Blauen und alles Farbigen im Blauen ist seine wahre Passion; ist ihm so köstlich, daß es, im Anfang eine Sublimation wie andere, zuletzt schier etwas ward wie die besonnene Metaphysik eines Delfter Griechen. Es gibt zuzeiten fast kein Bild von seiner Hand, das nicht eine Sehnsucht empfände, in dieser bläulichen Ohnmacht zu vergehen. Diesem Maler ist endlich fast das ganze Dasein in den Zauber der *heure bleue* gefangen; es lebt und webt in den kühlen Verführungen dieser Stunde, in denen die Dinge schwach werden wie die schönen Frauen, denen die Psychologie der kühlen Augenblicke gefährlicher geworden ist als die der heißen — weil jene um des Kühlen willen eine Weile ungefährlich geschienen haben. Die kühlen blauen Augenblicke hatten den ausgewogenen Zustand des Klassischen, in welchem nichts Gefährliches würde geschehen können . . . Auf dem Weg der Kunst ist uns in dieser Stunde einmal oder zweimal wohl geschehen, daß wir die Unterscheidung verloren haben zwischen dem, was noch die reelle Wirkung der Kunst ist, und dem, was verdächtig werden dürfte. Wie weit ist dies von Rembrandt! Unendlich weit. Unendlich weit — und diesseits. Das Diesseitige erscheint als seine eigene, immanente Metamorphose und Metaphysik; das Diesseits als sein eigenes Jenseits. Rembrandt ist anders. Er hat zwei Welten, Vermeer nur eine . . .

Und wieder: was gefiele mehr als diese vermeerische Bläue! Sie gibt die Attitüde des Gesellschaftlich-Vornehmen, ein wenig Müden. Sie gibt zum Genuß die Besonnenheit des Abstandes: gibt schon im Innern eines Raumes gleichsam die unendlichen Entfernungen der Luftperspektive, die hier aber nicht zu unprüfbaren Wundern führt. Rembrandt schlägt sich ins Erdbraune; es

dröhnt; er schlägt sich ins Rote; es brennt, flammt auf. Damit verliert er sein Spiel vor der Gesellschaft. Sie will nicht die kollernde Erde, welche an Begräbnisse gemahnt, und will nicht die Rebellion der Erde in die Röte der Revolutionen. Sie will nicht diesen Bauernkrieg an den Toren des bürgerlichen Amsterdam, das seinen Protest gegen Spanien in einem evangelischen und kapitalistischen Konservatismus fixiert hat. Sie will anderes. Ihre Passion — die einzige fast, mit der man gar noch spekuliert — sind die Tulpen. Die Tulpen . . . hat nicht auch Vermeer mit ihnen zu tun? Leuchtet das verführte Mädchen, das den dicken Silbergulden in die Hand geschoben bekommt, in ihrer gelben Jacke nicht wie eine Tulpe auf den Feldern Haarlems? Ist der Verführer nicht die rote Tulpe neben der gelben und über ihr? Und nun geschieht noch dies, was keine Tulpenzucht vermag: da ist ein Maler, der die vollen Farben der Tulpen, auch Rot, auch Gelb, mit seinem Delfter Blau zu brechen weiß, so daß nun alles, auch das Grelle (dem man von leidenschaftlicheren, unmittelbaren, auch volklicheren Augenblicken her noch heimlich zugetan sein mag), ins Ruhige, ins Kühle umgebrochen ist; so daß nun alles in der unvergleichlichsten Moderation steht — begehrenswert für Holländer und für Angelsachsen. Da ist Vermeer: lebhaft und vornehm; farbig und in feiner blauer Monotonie; das feinste Beispiel einer gesellschaftlichen und gleichsam antiken Kunst; und so gefällt er. Dem Volksinstinkt des holländischen Bürgers tut er mit dem Zitronengelb um das pralle Melkmeisje herum genug, das ihr kräftig um Brust und Hüften liegt wie eine unbefangene Hand; noch heute sättigt diese Magd in Gelb vom Rijksmuseum her diesen Bezirk der niederländischen Instinkte. Und wahrlich: wie schön ist dieses Bild; wie ist es stark, wie ist es kernig, wie gesund; wie ist es Gleichnis eines verbürgten Daseins dieser Nation! Derselbe Maler malt aber die Perle im Mauritshuis, die Dame mit dem chinesischen Hut, die nun (da sie an den Pforten der Münchener Pinakothek vergeblich pochte) in Amerika geborgen ist;* er malt die Briefleserin des Rijksmuseums und die der Dresdener Galerie und die Frau mit der Perlenschnur, dies zauberische Bild, mit dem das Berliner Museum einen ganzen Begriff vom Meister gibt. Mit solchen Bildern steht er auf der obersten jener sehr polierten Stufen, die mit Mieris, Dou und Metsu beginnen, unmittelbar unter dem Vermeer aber, dem edelsten von allen, mit Steen, Terborgh, de Hoogh zur Höhe streben. Vermeer: ein Bürgerkavalier aus dem Jahrhundert Molières; wenn Rembrandt sich zum Entsetzen der feinen Maler des Zeitalters, sicherlich zum Entsetzen des hochnäsigen angelsächsisch-italienischen van Dyck, den Kittel mit

* Ein neu entdeckter Vermeer aus dem Kreise dieses Bildnisses, nach allem Anschein ein Bild auch von wunderbarer Schönheit, ist farbig abgebildet und besprochen im Septemberheft der englischen Zeitschrift »Apollo« (London 1925).

Farbe beschmiert, die aussieht wie Dreck, ist der Delfter sicher ein Maler mit reinlichen, mit durchaus überlegten Gepflogenheiten — doch darin viel sympathischer als van Dyck, der Ahn der Snobs; er, Vermeer, ist reell wie ein veredelter Bürger; zuweilen auch ein Stück von einem Décadent — dann, wenn er in den Bläuen gar kein Ende findet. Und endlich wieder mehr als dies alles; denn wir dürfen für den Vermeer der höchsten Augenblicke das Wort der Griechen wagen: *καλοκαγαθία* . . .

Dicht neben diesem Titel ist er wieder weniger. Er liebt das Exakte; doch nicht so gar und ganz, daß es schneiden darf; denn er liebt auch, Umrisse — damit sie nicht reißend werden — in einen tonigen Duft zu hüllen, der die Verbindlichkeit des Ganzen verbürgt. Er liebt es, den allzu präzisen Kubus des Raums durch Ton ein wenig abzuflachen, damit nicht zu viel Tiefe, zu viel Relief entstehe, und das Bunte durch die matten Bläuen zu dämpfen. Erkennt man denn, sobald diese Kompromisse gesucht werden, den Anfang des Kompromisses? die Stelle, wo das Positive ins Negative übergeht, wo die Linie von der einen Seite zur anderen Seite umgebogen wird? Wo die zarteste Schönheit waltet — oder nur dem Entweder-Oder ausgewichen wird?

Es ist sehr schwer, ihn zu überführen. Er ist ein Meister. Denn wiederum: im Bild der Kupplerin zu Dresden ruft er ein warm dünstendes, ein sinnlich brodelndes Leben zum unmittelbarsten Dasein auf; man kann dies Leben in der Nähe des verführten Mädchens mit der chinagelben Jacke und den apfelrot glühenden Backen und dem verlegenen, ein wenig geilen Lächeln atmen; man atmet es im Weindunst des begehrenden Jungen. Und wenn die Situation von einem Nebel überhaucht scheint, so ist es diesmal nicht ein Nebel, der verhüllen will; sondern es ist das Leben, das von den Lippen, aus den Poren dringt; es ist der fein schwelende Rauch der angewärmten Begierden.

Es ist nötig, zu sehen, daß dieser große Maler sich zuzeiten verdorben hat? Am meisten tut er dies wohl auf die höheren Jahre hin; am wenigsten in einer Jugend, die ihn zu dem Fabritius gesellt und ihm die ungesellschaftlichen Gewalten des Rembrandt in den Horizont zieht. Aber es ist auch nötig und nötiger, zu sehen, was an diesem Maler Größe bleibt, wo die Verbindung mit Rembrandt, ist sie jemals in seinem Leben eine Aktualität, nicht mehr oder nur mehr höchst mittelbar zu spüren bleibt. Dies nämlich: daß Vermeer aus Delft eine absolute Größe des Malerischen besitzt, und zwar von eigenen Gnaden; daß sein Impasto herrlich ist wie die fette und breite Dichtigkeit einer Weide; daß er aber auch die Kunst besitzt, ein Ding noch über das Malerische hinaus in die Weite eines großen objektiven Seins auszuspannen. Dies vermag er wahrhaftig mit mehr als Malerei und mit mehr als Zeichnung. Er vermag es mit dem Geist des bedeutenden Menschen. »Schöne Malerei«? Bel canto des Pinsels

und auf niederländische Art? Dies wäre noch zu wenig. Vermeer ist auch etwas darüber hinaus — und dort, in diesem Jenseitigen, ist er der beste Vermeer. Das Frauenbild in der Sammlung des Herzogs von Arenberg hat die unabsehbare und genaue Schönheit einer asiatischen Maske. Solches entsteht über den Mitteln der Künste, auch den am höchsten ausgebildeten. Das Mittel schwindet. Die Erscheinung bleibt, die Kunst geheißen wird — und welche ein Wunder nicht des Malens, sondern ein Wunder des Geistes ist. Vom Perlenmädchen nicht zu reden . . .

Wahr ist: er gefällt; er will gefallen; er ist neben dem mächtig aufbegehrenden Monomanen Rembrandt der gesellschaftliche Legitimist; er ist es je länger desto mehr — nämlich im Verhältnis des zunehmenden Verfalls, der ein Verfall wird, ob er auch glänze und in allen akademischen Tugenden prange wie je ein Niederländer. Er ist der loyale Maler der guten bürgerlichen Gesellschaft seiner Nation. Aber würde er interessieren, wenn er nur dieser wäre? Um aller jener Eigenschaften willen durfte er gefallen und darf es noch. Aber er vermag mehr als zu bestechen, mehr als zu bezaubern, wo er mit dem leisen, kaum merklichen Schritt, der seiner allgemeinen Vorsicht entspricht, die Grenzen der eigenen Person überschreitet, die seine eigene Konvention geworden ist. Man könnte kaum nachweisen, wo eigentlich sie überschritten sind. Allein man fühlt im Herzen, wo alle Kunst geboren und gemessen wird und wo die »Experten«, die sich auf die »Qualitäten« verstehen, das Recht verloren haben: sie sind überschritten. Nur um ein unmeßbares, sehr persönliches und zugleich sehr allgemeines, gesegnetes Etwas. Aber in diesem Etwas wird das Mädchen mit der Perle gemalt, das Mädchen mit den feuchten Augen, von denen suggeriert wird, sie seien perlenfarbig und perlenförmig, das Mädchen mit dem Antlitz, das Perle ist; das Mädchen mit den feuchten Lippen, die eine Perle zu küssen vermögen. In diesem Transitus aus der gesellschaftlichen Regel zu ihrem Gegenteil, dem lieben Gott, geschieht das Größte jedes Künstlers. Dem Vermeer wächst allein aus diesem Übergang die Kraft zu, den Rembrandt zur Ordnung zu rufen, und auch die Kraft, die Gefahr dieses Mannes zu bestehen; Rettung vor der Gefahr, von der Unbotmäßigkeit des viel Größeren, Einsamen, der aus der Gesellschaft keine Kräfte zieht, wohl aber alle aus einem kaum erhörten Ringkampf mit Gott um seinen Segen — ich sage: Rettung vor der Gefahr, von der Wucht dieses viel Größeren zerrissen und zermalmt zu werden.

Da hängt, zu Haag im Mauritshuis, das »Gezicht op Delft«, gemalt von der Hand des Delfters Vermeer. Es ist ein stilles Bild; nach dem Regen steht leise glänzend eine holländische Stadt; auf dem Sand des Ufers steht in gelber Jacke das Melkmeisje; das Wasser des Flusses scheint zwiefach genäßt — von unten

aus sich selbst und von oben durch den Regen des Himmels. Eine nordische Stadt in guter Ordnung. Sie zeugte einen klassischen Maler trotz einer antiken Republik.

Nun will mir scheinen: Vermeer sei nicht nur etwas Schönes an sich selbst, wenn einen die Wege des Lebens an ihm vorüberführen; sondern er sei ein Maler, welcher der bodenlosen Verlegenheit unseres Augenblicks etwas zu sagen hat — nämlich etwas Besonderes. Ich würde nicht wagen, zu proklamieren: *Rembrandt* als Erzieher. Der ungeheuerlich Ausschweifende ist nicht ein Erzieher. Erziehung ist immer nur an der Idee der Norm oder in den Grenzen der Norm möglich; das durchaus Ungewöhnliche erhebt, beunruhigt, aber es »bildet« nicht. Kein Gymnasium widerlegt *Rembrandt* — und er widerlegt auch kein Gymnasium. So einfach sind die Alternativen nicht. Aber wohl kann einmal sogar der Niederländer ein glücklicherer Repräsentant der Norm sein als ein Lateiner. Cézanne ist ein großer Künstler gewesen, und die Folgenden taten wohl daran, mit ihm zu leben und zu leiden. Allein ich könnte mir vorstellen, daß jener Cézanne, der täglich von sich sagte, als hätte er die Perlen eines Rosenkranzes abzubeten: »Je ne me suis pas réalisé« — daß jener Cézanne, der sich in Verzweiflung um das »Verwirklichen« bemühte, von Vermeer van Delft, gerade von ihm, vielleicht mit Eigensinn nur von ihm, behaupten würde: »Dieser da — der hat sich realisiert.« Man muß die Klagen des Cézanne wörtlich nehmen: er fand, er bringe das Bild nicht zuwege; es fehle ihm die Kraft, die Elemente zu vereinigen, zu verdichten, ineinander überzuführen; er fand, seine Bilder stünden in Splittern. Darf man nicht den Mut haben, ihm selbst, Ehrerbietung und Liebe im getreuen Herzen, Recht zu geben? Zu schließen, daß die, denen es um den zersplitterten Cézanne zu tun war, sein Unvermögen oder seinen Irrtum erbten? Dann wird mit einem Male die besondere Bedeutung des Vermeer klar: in der Tat — er hat realisiert; er hat mit der Malerei die Dinge verwirklicht. Man nehme es doch nicht als einen rhetorischen Superlativ: wer tat es so wie er?

Die Frage gilt, wo es sich um Schule und Bildung handelt, ganz gewiß; im übrigen mag sie übertreiben. Dies jedenfalls könnte ich mir denken: daß heute ein Maler, dem es bange ist, sich in die Schule dieses Toten begäbe, der da lebt. Das Klassische liegt im Bereich der Erziehung; auch der nordischen; denn es wahrt die Norm. Zur Norm gehört: das Soziale, das Gekonnte, die Sachlichkeit, das Maß; vielleicht sogar die Legitimität des Gefallenden im Angesicht der Kunst und ihrer großen Gedanken. Aber davon sei jetzt nicht weiter die Rede. Es darf dem einzelnen überlassen sein, diese beschließende Andeutung nicht mißzuverstehen; nicht die Nachahmung, wohl aber die Parabel zu entnehmen — wenn anders es heute noch einen Sinn hat, das Gewerbe

des Malens fortzusetzen; worum sich streiten läßt. Denn vielleicht sind die Dinge, die von der Malerei getan werden können, schon im Werk des Vermeer mit einer Vollendung getan, die fast nichts mehr übrig läßt. So sage ich nur mit den Vorbehalten einer Hypothese: wenn künftig gemalt werden kann, und wenn ich selbst etwa das Glück hätte, welches mir als das größte erschiene, das einem Sterblichen beschieden werden kann, nämlich das Glück, Bilder malen zu können: so würde ich *nicht* wagen, bei *Rembrandt* zu lernen, denn er ist *über* allem, was sich lernen läßt; so würde ich nicht einmal wagen, bei dem lateinischen Cézanne zu lernen, denn er selbst bekennt, sich nicht realisieren zu können; wohl aber würde ich in jeder Faser den nordisch-klassischen Vermeer studieren, denn er repräsentiert uns Cisalpinen auf unvergleichliche Art die Disziplin in der Malerei bis zu den Grenzen des nicht mehr Lernbaren, das der Geist ist. Mit einem Wort: ich würde trachten, eine Perle zu malen, sie in das Ohr eines schönen Mädchens zu hängen, dem Mädchen aber ein Gesicht und Lippen und Augen zu geben, die Gleichnis der Perle wären. Ich würde trachten, dies alles so schön zu malen wie jener kleine und große Delfter. Und damit würde ich schon mehr erstrebt haben, als man zu lernen trachten kann. Ein Widerspruch? Aber es gibt in den Dingen der Kunst nichts, das nicht endlich aus einem Widerspruch käme oder in ihn mündete. So trüge ich ihn und wäre mit meiner Hoffnung selig oder mit meinem Unvermögen unglücklich bis ans Ende meiner Tage.

Dies wird gesagt, wo der Bereich der »Bildung« zu umschreiten ist; und noch ist selbst von dem Vermeer, der diesem Bereich herrlich vorsteht, zu gestehen, daß man nicht einmal genau weiß, ob er, der sich in der Konvenienz zuletzt verdarb, der sich der Gesellschaft opferte, indem er seine Person zum Ende noch *preisgab* — ob er, Vermeer, nicht seine kostbarsten Augenblicke *jenseits* der Gesellschaft, in einem stillen und unerreichbaren Grunde des *Persönlichen* fand; so daß er in einem allgemeinen Sinn dem Rembrandt, dem Einsamen, dennoch ähnlich bliebe. Vielleicht ist auch jenes »Griechische« viel mehr die Imagination eines Einsamen, als wir zuweilen denken; und gewiß kann Griechisches ja ebensowohl die Sehnsucht eines Verlorenen, melancholischen Herzens sein wie die barocke Metaphysik des Rembrandt.

Wie dem sei: es ändert nichts an den *letzten* Entscheidungen. Sie sind gefällt und das Folgende kann sie — auf einem Boden, der nicht mehr den Fragen der »Erziehung« dient — nur wiederholen. Wo nur das Erlebnis geschieht, nur das Ereignis, wo ich dem innigsten Drang meines Herzens vertrauen darf und keinerlei »Erziehung« zu verantworten habe, da will ich bekennen:

Sehe ich bewundernd, ja zärtlich, wie im Werk Vermeers das Licht unmerklich in den Schatten fließt; wie die Gegensätze sich ebnen und glätten; wie

über alle Nöten und Tiefen des Daseins die Süßigkeit des vermeerischen Blau als ein kühlendes Zeichen des Maßes und der Vermittlung den ungeforderten Sieg davonträgt; sehe ich diese Frauen über Liebesbriefen ruhig atmen, mit der Ruhe der Kreatur, und andere ohne Aufregung Perlen versuchen; sehe ich das Unendliche in lichte Fenster und spiegelnde Scheiben gefangen und gleichsam also im Endlichen freundlich aufgehoben; höre ich den harmonischen Einklang von Cello und Clavecin; sehe ich das schimmernde Kelchglas, den klar blinkenden Wein, dies ganze wohlgepflegte Dasein, das so endgültig scheint und Jenseitiges still, ja überflüssig macht; wird das glühende Rot auf den Wangen des verkuppelten Mädchens in Dresden und das Zitronengelb seiner Jacke eine Wirklichkeit, die im Sinnlichen vollkommen ist und vom Metaphysischen keinen gefährdenden Anhauch empfängt: sehe ich dies alles, weiß es, liebe es, ich, der Vermeer und der Italien liebt und den Norden verabscheut — so würde ich doch, vor die äußerste Wahl gestellt, vielmehr schon an den Rand des Daseins vorgeschoben, nicht den Teil einer Sekunde zögern, dem Rembrandt zu folgen, der alle diese Ruhe, Mäßigung und Einheit zerreißt und halb ins schwarze Dunkel verwirft, halb in die goldene Höhe der Sonne hinaufschleudert, wo die Sinne und die Seelen schwindlig werden; dem Rembrandt zu folgen nicht als einem *Erzieher*, sondern als einem *Ereignis*, das über aller Erziehung geschieht und ihren Sinn schon aufhebt, da das Leben selbst zu Ende geht. Sei er also endlich kein Klassiker oder dennoch einer, sei er ein Barocker oder was er will — ihm folgen Augen, die den Erzieher verlassen, um den Untergang des Lebens anzustaunen.

Ja noch sei endlich eine Parabel zugestanden, von der ich verschweige, wie weit sie tragen darf:

Ein Zeichenschüler hockt in muffiger Enge vor einem gipsernen Kopf und zeichnet ihn beim Licht der tranigen Kerze nach. Er wird ihn knotig zeichnen: ein Schüler Rembrandts. Ringsum ist Eingeschlossenheit und schlechte Luft. Es riecht nach Docht und Talg. Kein griechischer Tag wölbt seinen Himmel. Nie hat eine Antike, und wäre es die Venus von Knidos, mich so gerührt, wie die an Stumpfsinn grenzende Befangenheit dieses gequält aufmerksamen Jungen im Norden. Und über alle Maßen bin ich endlich zufrieden, so sehr bewegt zu sein.

ELFTES KAPITEL

MYTHOLOGIA DEUTSCH

DIE Neigung des Rembrandt zu mythologischen Stoffen gehört am meisten den dreißiger Jahren an, und zwar der ersten Hälfte. Er malt noch 1658 jenes kleine Bild des Philemon und der Baucis, die in ihrer Hütte den Jupiter und den Merkur empfangen und die erhabenen Gäste mit einer Gans und Äpfeln bewirten; er malt das Bildchen mit der malerischen Mächtigkeit seines späten Stils; er malt es mit einer Innigkeit, als hätte er ein Emmaus zu malen; Jupiter scheint Christus zu sein. Noch 1664 malt er Lucretia, die sich erdolcht; den späten Malstil des Rembrandt überfängt in diesem Bilde eine wehe Eleganz, die dem Wesen des ganzen Mannes sonst fremd ist; es ist in späten Tagen, vom fast Sechzigjährigen, noch ein Vergleich mit der schönen Physiognomie und mit den schön ausladenden Gebärden der Renaissance geschlossen. Rembrandt malt in diesem Bild vielleicht die schönste, auch am meisten reizende Frau, die er je gemalt hat — das hübscheste Gesicht, die aristokratischste Gestalt; die dekorativste Vornehmheit entwickelter Haltung; den süßesten Ausdruck; selbst der galante van Dyck würde mit diesem Bild zufrieden gewesen sein, in welchem der alte Rembrandt sich zu einer unwahrscheinlichen Verbindung des Großen mit dem Mondänen bekennt und das Malerische wie das Sachliche fast ins Eitel-Pathetische ausspannt. Aber diese späten Stücke scheinen im Gesamtwerk einigermaßen verloren zu sein — es sei denn, daß man das Bildchen mit Philemon und Baucis, wie schon geschah, als ein Gleichnis biblischer Gesinnung nehme und diese patriarchalische Mythologie gleichsam zum Alten Testament zähle. Es bliebe, von jenem Unikum abzu- sehen, das in dem Bild Lucretiens gegeben ist, noch diese und jene halb mythologische Wendung von Bildnissen aus der Familie: Titus etwa als Mars; Hendrickje mit Cornelia als Venus mit Cupido; die eigentlich mythologische Zeit wäre jedoch die Zeit zwischen 1630 oder 1632 und 1636. Begreiflich. Denn noch steht dieser Rembrandt, der junge, unter der Wirkung humanistischer Ansprüche und Überlieferungen. Noch steht er im Bann einer Gesellschaft, die das mythologische Genre fordert und zu ihrem offiziellen Wesen rechnet. Erst

späterhin wird das Mythologische durchaus dem persönlichen Wesen des Rembrandt einverleibt sein: 1655, wenn er dem Titus die Göttlichkeit eines geheimnisvollen Mars oder einer sehr mysteriösen Minerva leiht; 1656, wenn er aus Hendrickje eine Flora oder aus einer Flora Hendrickje macht; um 1662, wenn er Hendrickje mit Neeltje für eine Venus mit einem Amor ausgibt. Dann wird das Mythologische nur noch in ihm selbst wurzeln. Es wird ihm, seiner gänzlich persönlichen Laune eingefallen sein und einer Erweiterung seines persönlichsten Zustandes, seiner eigen-geistigen Bezogenheit gleichkommen; es wird ihm eine Variante des Unendlichen geworden sein; alles Buchstäblich-Mythologische wird vergangen sein und in der Universalität des rembrandtischen Geistes sich gelöst haben — mehr als er und weniger als er zugleich.

Wir sahen den Rembrandt in jener ersten Periode, der eines naturalistischen Akademismus, sich selbst noch fremd bleiben. Aber auch dies sahen wir: daß auch jener Rembrandt dennoch Rembrandt ist; daß wir, so wenig wir etwa den Stil seiner offiziellen Bildnisse lieben mögen, weil sie das Entscheidende über ihn nicht aussagen, den naturalistischen Rembrandt jener Jahre aus der Gesamtheit der Figur nicht herausreißen können. Was uns mit jenen Bildnissen geschieht, das ereignet sich uns noch in viel größerem Maße aus den Mythologien der dreißiger Jahre. Spätere vereinzelte Momente mythologischen Vorstellens sind bedeutender. Aber es darf uns wohl beikommen, zu sagen: mögen sie auch bedeutender sein, in mythologischen Stücken der Frühzeit ist Rembrandt so *rührend*, wie er späterhin, zu großartiger Passion gesteigert, es gar nicht mehr wird sein können.

Wenn ich wage, dies zu sagen, so denke ich vor allem an die Minerva des Berliner Museums.

Sie sitzt, durchaus drapiert, in einem Raum, der nur dort nicht durchaus leer ist, wo er selbst drapiert ist. Nie hat eine naivere Göttin in einem naiveren Milieu gelebt. Nie hat ihre Erhabenheit naiver gethront. Es nehme einer Decke und Bücher vom Tisch: so wird der Tisch ein zugehobelter Fichtentisch sein, ohne Farbe. Irgendeine äußere Kraft bewege die Göttin, aufzustehen — denn sie selbst, so scheint es, hat gar keinen eigenen Willen, obwohl sie die Göttin der vernünftigen Gedanken, des klaren Willens, der geistigen Freiheit ist: so wird ihr Kleid und Mantel über einen hölzernen Hocker hinweggezogen sein, der als ein kümmerliches Requisit des Ateliers im kahlen Gemach steht; kein bronzener Dreifuß an marmorner Tafel . . . Hole einer den blinkenden Schild von der Wand herab, so wird der Schild eine verdächtige blecherne Antiquität aus einem Trödeladen sein, die Wand aber grau und nackt und nüchtern zum Erbarmen.

Und eben dies — es ist das eigentlich Schöne des Bildes: daß diese Armut zwar nicht etwa polemisch, kontra-antikisch betont, aber beileibe auch nicht verhehlt wird. Das Bescheidene ist sachlich getan; es gibt kein besseres Wissen, denn es gibt vor Rembrandts Augen keine andere Wirklichkeit und also keine andere Wahrheit. Dies Naive ist auf naive Weise getan. Der Maler selbst ist ebenso naiv wie seine Göttin. Übrigens könnte sie heißen: Lisbeth van Rijn . . . Das Bild ist um 1632 gemalt.

Dies ist die Grundlage der Schönheit des kleinen Bildes. Es ist noch nicht die Fülle der Schönheit des Bildes. Sie kommt hinzu. Der moralischen Wahrheit, welche das Bild im Moralischen gründet (wo alle Kunst gegründet sein muß), ist der Reichtum der Darstellung einverleibt. Ein naiver Reichtum.

Dunkelrot wie Wein von Bordeaux liegt ein samtener Mantel um die Schultern der Göttin. Wie naiv ist er drapiert! Wie naiv ist er getragen! Die »Göttin«, kindlich, wagt es nicht, sich unter ihm zu rühren. Sie untersteht ihrer eigenen Würde, gehorcht der »Auflage«, die man ihr aus ihrer Würde macht . . . Vorn ist der Purpurmantel mit grauem Pelz besetzt; unten mit einer breiten goldenen Borte. Prunk nach dem Begriff einer Köchin im Karneval. Aber Prunk ist nie würdiger und erhabener gewesen: was im Gegenstand mangelt, ist im Glauben tausendfach ersetzt. Es gibt nur *die* wirkende Würde, die geglaubt wird. Und Rembrandt — wie glaubt er! Er beginnt fast scherzhaft. Minerva? Lisbeth. Der göttliche Purpur? Ein alter Staatsmantel, Komödienmantel aus Samt mit mottigem Pelzbesatz und verschossenen Goldbordüren! Ein Thron? Ein Hocker. Der Olymp? Die Studierstube Minervens im Olymp? Mein Atelier — das nicht einmal ein rechtes ist, sondern eine ausgeräumte Stube. Gut! Er setzt das Modell; es sitzt, wie ein Modell sitzt, zumal wenn Niederland für den Olymp posiert: ungraziös, befangen, dickköpfig, blond und weiß, kurzbeinig — und so fort . . . Nun fängt er an zu malen. Nun ereignet sich, von Sekunde zu Sekunde wachsend, das Ereignis der Verwandlung. Metamorphosis! Die dennoch nichts tut als *wahrhaben*, was da ist. Die dennoch eine *Verwandlung* ist. Denn aus dem cynischen Beginnen ist ein ernster Fortgang geworden. Ja, das Hochheilige des Anschauens kam über den Maler, und dem Modell heftete sich der Ausdruck unnennbarer Erhabenheit an. (Wie manchmal Kinder erhaben sind, wenn sie die Sachen der Großen tragen.) Manche mögen über ihn lachen. Uns würde er eher zum Weinen bringen: zu Tränen darüber, daß von der untersten Stufe des Daseins die höchste gesichtet ist.

Metallisch blau ist das Unterkleid; wo das Licht auffällt, blitzt es wie ein Fischleib in der Sonne.

Die Haare sind hellblond. Sie sind wie mit Zuckerwasser oder Bier und Papilloten gekräuselt und mit dem Holzkamm wieder geschlichtet. So geht

in Niederland ein Mädchen zur Konfirmation oder eine dörfliche Braut zur Hochzeitstafel, die von Bierkringeln klebrig ist. Das Gesicht ist ausgerundet, weich und sehr hell — wie ein Gesicht, das mit Milch und Käse genährt ist. Hoch auf dem Kopf ragt ein Zweiglein in die Luft; sprießend, gerollt und grün. Ägyptische Götter und Könige tragen über der Stirn eine aufgerekte Schlange; sie ist ein Attribut des langen Lebens oder der Unsterblichkeit und erregt die Demut der geringeren Menschen. Dies gereckte Zweiglein, dies muntere, frische ist die unsterbliche Demut selbst: göttliche Demut. Nichts rührt am ganzen Bilde so sehr wie dies Zweiglein.

In schwerem Grau häufen sich die gelehrten Bücher über einem Tischteppich, der in schwarzem Grund fast vergeht. Man unterscheidet noch den dunkel-gelbgrauen Bauch einer Mandoline. In unbestimmtem Graubraun ebnet sich der Boden. In der Höhe gleißt belichtet die Trophäe: Schild und Schwert — billige Allegorie des Goldes und wunderbar wie je die echte Schönheit einer alten Sage.

Minerva sitzt. Sie hat den einen Fuß mit linkischer Allüre vorgeschoben. Man soll den samtenen Pantoffel sehen. Sie blickt her. Es rührt, daß man ihre Arme nicht sieht — als hätte sie keine Arme.

So ordnet heute ein Photograph in der Provinz die kostümierte Schöne. Von Geschmack ist nicht die Rede; von keiner Überlegenheit ist die Rede. Ach — nur um so besser; denn nun ist Platz für die Andacht, Raum für die Naivität einer Überzeugung, die an sich glaubt; die an die Sache glaubt. Und hier zumal ist Raum für die Kunst des Rembrandt, Raum für seine Malerei. Schon malt er die ganze Fülle seiner Malerei hinein. Anders, als wenn er Bildnisse malt, von denen man die unbeschwerte Ebenheit und Glätte fordert, impastiert er hier mit einer echten rembrandtischen Schwere. Hauptsächlich der Mantel ist mit der dichtesten Paste gemalt. Der Auftrag wird zwar geschlossen; die Paste wird noch geebnet; aber ihre schwere, schöne Materialität ist da! Er konnte die Hände und die Arme der Göttin nicht brauchen, denn er wollte mit aller Schwere die Größe des Mantels malen, von oben bis unten; und wahrhaftig trug dies Weglassen der Arme noch zur geistigen Schwere der Erscheinung bei, wie es zur Einheit der dichten Schwere und Größe des Mantels beitrug. Was übrigens konnte göttlicher sein als die verhüllende Dichte und Schwere eines Purpurmantels. Wir sehen dies Bild mit einer Empfindung bescheidenen und dennoch großen, weiten, beschwerten Glücks. Das ganze Bild blinkt noch von bürgerlicher Glätte; aber die geputzte Glätte hat ein Äquivalent in der Dichtigkeit, in der Fülle; auch ist die Glättung, die einer noch geglaubten Konvention entspricht, nicht kleinlich vollzogen, sondern mit einer starken Hand; dem Ebenen ist schon das Mächtige verbunden.

Ja wahrlich — das Mächtige. Das Mächtige in jedem Sinn. Man hat dies Bild an einem rechten Werktag angefangen; vielleicht in der erbärmlichen Leere und Verlegenheit des verhaßtesten aller Vormittage — des Montagvormittags. Die ebende Macht des jungen Rembrandt hat aus dem Montagvormittag einen großen Sonntagmorgen gemacht. Eine Göttin? Ein Altar der Weisheit? Eine Tempelhalle? Ein holländisches Mädchen im Sonntagsstaat wird aufstehen und in die Kirche gehen. Oder es *ist* die Kirche: Pallas Ecclesia — teilhaftig der antiken Mythologie, des mittelalterlichen Katholizismus und der neuzeitlich nüchternen calvinischen Protestantenweise; auch eine Erinnerung an humanistische Ideen junger Studiosen zu Leiden; vielleicht ist Minerva in einem Studentenspiel einmal so aufgetreten.

Dies ist eines der unscheinbaren Rembrandt-Bilder, von denen man am schwersten weggeht. An der simplen Schwelle seines Werkes hält er uns schon fest.

Die frühen Mythologien sind schön, weil Rembrandt bereits in ihnen jene stärkste Kraft seines ganzen Wesens bewahren kann: die dichterische, die verwandelnde. Im gleichzeitigen Bildnis ist diese Kraft aus gesellschaftlichen Notwendigkeiten brachgelegt. Um so mehr spricht sie in den Mythologien.

Sie spricht in jenem anderen Minervengilde, das den geneigten Kopf der Göttin über dem Buche zeigt. Es ist das Bild von 1631 oder 1632. Die Göttin ist im nachdenklichen Lesen begriffen. Vor ihr steht, ein wenig abseits, der Globus, als wäre sie anstatt der ptolemäischen Kosmologie der kopernikanischen teilhaftig. Auf dem Tisch liegt ein orientalischer Shawl. Sie kreuzt die Hände über dem Buch fast wie über einer Bibel. Bücher und Manuskripte sind recht des siebzehnten Jahrhunderts. Der Purpurmantel überhängt im Rücken der Göttin die Lehne ihres Stuhls. Kaum etwas würde an Minerva denken machen, wäre nicht über der barock drapierten violetten Fahne, an der Halbsäule der Stahlschild mit dem Haupt der Medusa trophäenartig befestigt. Armis et litteris. So weiß man es. Zwar ist sie immer eine niederländische Minerva; sie ist stubenhaft; sie besitzt nichts vom öffentlichen Zustand antiker Götter; sie ist ein *privates*, bürgerlich abgeschlossenes Wesen, und die Energie der Aufmerksamkeit gibt dem Gesicht, das einer plebejischen Rasse des Nordens zugehört, eine kräftige Spannung, ohne es zu adeln; die plebejische Fülle, ja Derbheit der Wange behauptet sich. Dennoch ist dies Wesen in seinem Dasein gehoben. Man fühlt sofort: hier geschieht nicht etwas Gewöhnliches. Auf allerlei geheimnisvolle Weise ist dem Rembrandt eine schöne Sublimation gelungen; eine Sublimation, der die Breite nicht entgegensteht. Mit einem Mal empfängt auch das sehr holländische Antlitz einen poetischen Schimmer. Die »Verwandlung« geschieht vor unseren Augen . . . Und vollends

ist das Ganze mit den Zaubern der inbrünstigsten rembrandtischen Poetik ausgestattet: mit barocker Mächtigkeit überströmt das rembrandtische Licht die Gestalt und ihre Umwelt. In Kaskaden geht es nieder, nach der ganzen Weite des Bildes: über die blaugrüne Decke mit den brokatenen Bordüren, welche den runden Tisch würdig schmückt; über das violette Kleid der Göttin, über den dunkelroten Mantel, über die goldenen Besätze ihrer vag-antiquarischen Toilette, über den gebündelten morgenländischen Shawl, über Bücher und Globus, über Schriften und Schild, über das winzig kleine Schreibgefäß und die Feder, über das Blond der offenen Haare, über die Perlen darin und über Wange, Stirn und Nase; über die bürgerliche Wange und den bürgerlich wohlgefüllten Hals; über die Wange zumal, die an dem schönen Weg zur rechten Braue, zum Lid des flach vornliegenden Auges vom Licht die Weihe einer köstlichen Innigkeit empfängt; es ist das göttliche Licht, das diese Weihe mitteilt — es ist so sehr ein Licht von innen wie von außen.

Diana im Bade, 1630 oder 1631 gemalt; Andromeda, gemalt um 1632, nach neuerer Meinung um 1634; die große Danae von 1636: lauter Dokumente einer dichterisch gesteigerten Anschauung; zumal die zweite und die dritte. Doch auch die erste; man muß sich nur auch einmal entschließen, das Dichterische im formalen Aufbau des Nackten und der ganzen Komposition und in der sachlichen Kraft der Apperzeption zu sehen. Die verhältnismäßige Gleichgültigkeit vieler gesellschaftlichen Bildnisse der Zeit hat ihren Grund oft in der Mattheit der Wahrnehmung; nicht darin allein, daß die Aufgabe, Bildnisse zu malen, eine undichterische Aufgabe ist oder wäre. Von jenen nackten Frauen des Mythos wird in einem eigenen Kapitel mehr zu sagen sein.

Noch einmal: das Mythologische rettet in den dreißiger Jahren, von 1630 bis 1636, den dichterischen Auftrieb des Rembrandt; zum wenigsten einen großen Teil dieses Auftriebs; wir können darum dem mythologischen Bilde der Frühzeit gar nicht genug dankbar sein.

Da wir dies fühlen, müssen wir uns auch die Grenzen nicht verhehlen, die da und dort dem Stil dieser mythologischen Frühwerke gezogen sind. Wir dürfen uns der Grenzen bewußt werden. Sie ändern nicht das ganze Verhältnis.

Die Berliner Proserpina ist ein Beispiel.

Das bewunderte und bewunderungswürdige Bild hat einen mißlichen Zug in der Schönheit seines Charakters: es ist spitz; es ist spitze Arbeit daran; es hat spitze Stellen — ja dem ganzen Bilde gerät ein spitzes Wesen einigermmaßen zum Nachteil.

Wie tief muß aber dennoch die Schönheit des Bildes gegründet sein, wie weit muß der Himmel selbst zu diesem Bilde herniederwehen, damit es diese Gefahr

des Spitzen tragen könne, ohne die Wesentlichkeit seines Wertes einzubüßen! Denn es bleibt ein schönes Bild, und unter den dichterischen Vorstellungen des Rembrandt zur antiken Mythologie ist es nächst der Danae leicht gar das allerdichterischste; das allerdichterischste in jenem barocken und romantischen Sinne, welcher den Malerdichter Rembrandt ausmacht. Dieser Malerdichter hat hier schon sein ganzes Temperament, seine ganze Schwungkraft, im besonderen trotz dem Spitzen auch schon die summarische malerische Wendung seiner poetischen Kräfte angekündigt. Es lohnt, bei diesem Bilde zu verweilen, das zuerst ein wenig sticht und erkältet.

Der erste Eindruck nun, sobald man, etwa vom Braunschweiger Familienbilde des späten Rembrandt kommend, der leichten Verstimmung über dies Spitze, Stechende sich sachlich entledigt hat: hier ist ein Geschmeide; hier wird ein gleißendes Geschmeide hin- und hergerissen, geraubt, in rasender Eile wie unter der gefährlichen Gunst eines Sturmwindes dahin entführt. Gleißendes Geschmeide. Die Illusion hängt nicht nur an dem rasenden Götterwagen, der mit Goldblech beschlagen ist und vorn das getriebene Haupt eines Löwen wie eine mächtige Goldbroche weist; nicht allein an der goldenen Zaumkette, mit welcher Pluto die flüchtigen Rosse leitet, und nicht allein an dem funkelnden Geschirr der dunklen Rosse; der mattrote Mantel des räuberischen Gottes ist mit Gold bestickt; am mattblauen Kleid der Entführten schimmert mattes Gold; ihr Mantel ist ein bleicher Brokat. Die Frau selbst ist ein Juwel.

Gold, wohin man sieht; ein blasses Gold zuweilen, wie es dem Hades geziemen wird, dann aber nur um so edler. Das Haar der geraubten Frau ist von mattem Goldblond.

Aber die ganze Frau scheint sich allmählich in blaßgoldenes Weiß aufzulösen; wenn man von Weiß noch reden kann, wo die bläulichweiße Seide eines Kleides, ein weißer Mantel mit goldenem Gepränge, die Weiße eines Frauengesichts, eines Frauenarms, der sich wehrt, zweier Frauenhände, die kratzen, bald nur noch dem Schmelz einer lichten Wolke gleichen wird, die in goldenem Schimmer vergeht.

Wir sind dem Reich der Geister nahe. Wie wäre Rembrandt da nicht in seinem Element! Sein Geist muß herrlich auf- und untergehen, wo er Geist unter Geistern ist; und so geschieht es. Er selbst ist Pluto. Er, Rembrandt, ist der Herr der Unterwelt. Er wohnt in der Erde. Er stürmt im goldenen Wagen aus seiner Unterwelt zur Oberwelt; er raubt sich eine Gattin auf den goldenen Ährenfeldern der Ceres und aus dem Glanz des Jupiter, welcher mit Ceres diese Tochter gezeugt hat. Man begreift, daß Rembrandt diesen Mythos liebt und daß er sich an ihn verschwenden kann. Eine Spannung mehr strafft sich ihm,

wenn er daran denkt, daß anstatt des Jupiter und der Ceres eine widerspenstige Sippe von Bürgern ihm Saskia vorenthält. Seine Mythologie gewinnt aus der Prosa des bürgerlichen Daseins noch eine besondere Heftigkeit der Beziehung, und im Sturm einer gewalttätigen Entführung auf den Wegen eines auch so noch gereizten Geistes wird das golden schimmernde Ereignis ein Augenblick zwiefacher Leidenschaft. Zwiefach fühlt sich nun der *Geist*, der Rembrandt genannt wird, und zwiefach tut er alles, was zum Geist gehört; mit um so größerer Wut betreibt er die Verwandlung der Dinge und Figuren in Geister, je unerträglicher ihm der Gedanke an die unwandelbare Banalität der Bürger ist.

Das schokoladefarbene Dreigespann der Rosse des Hades wird geisterhaft. Die Schönheit dieser Pferde ist die Schönheit edler Gespenster.

Noch ist Proserpina im Antlitz, am Arm und an den Fingern deutlich, die sich ins Antlitz des Entführers krallen. Aber die Mägde, die voll von naiver und entsetzter Prosa an dem Mantel der Herrin zerren, um sie zu halten, werden sie nicht hindern, in seinem weißgoldenen Schimmer zu vergehen, dessen Glanz vom Bruder Jupiter ist und dessen Bleiche von der Unterwelt des Bräutigams.

Ja selbst die Farben vergehen in diesem Bilde eines Schattenreiches, das sich an der Grenze der Oberwelt gerade öffnet. Wir sehen nur »Schatten« der Farben, »Schatten« im antiken Sinne; abgeschiedene Farben, »verblichene«. Wir sehen, technischer zu reden, nur mehr ein Wechselspiel feinster Halbtöne. Die geraubte Frau ist fast nur noch, was von den Malern »*valeur*« geheißen wird. Das sehr ferne, sehr kalte Blau des Himmels oben, ein wahres Blau über den Gründen des Hades, ist die lokalste Farbe im ganzen Bilde und wäre die einzige, wenn nicht im Vordergrunde, deutlich gezeichnet, das graugrüne Kraut und Unkraut fast plastisch wucherte. Aber es ist die kalte *Ferne*, die den Himmel so blau macht. Fast ist das gemalte Blau abwesend. Unten ist der Himmel rauchgrau, und im Grauen verbindet sich mit ihm auch das kalte Grün des Wachstums. Zur Rechten vergeht das Farbige des Bildes, sonst ins Graue oder Lichte gebrochen, im teerigen, harzigen Schwarz des Abgrundes, in den die Rosse mit dem Wagen stürmen, während Proserpina noch den letzten Glanz des Tages wie von einer visionären Sonne empfängt, die niederscheint, ohne irgendwo eine wahrscheinliche physikalische Existenz zu besitzen.

So malt schon um 1632 Rembrandt den transitus mundi. Er malt eine Götterdämmerung. Er malt sie etwas spitz; auch sehr verwegen, denn, ohne zwar dem Profil des Pluto zu gleichen, das sich bärtig aufreckt wie das des Belsazar, versteckt er sich in diesem *seinem* Gott, in diesem *seinem* König. Er malt den transitus aber auch mit einem Geschmack am Farbigen und Tonalen, der ihn schon auf der Höhe seiner äußersten Möglichkeiten zeigt. Als

Letztes, nicht als Geringstes bleibt der Geschmack zu bewundern, den Rembrandt, sonst oft zu groß, zu überhoben, um des Geschmacks noch zu gedenken, in diesem frühen Bilde souverän bekundet. Dies Bild wird immer vom Standpunkt des malerischen Geschmacks eines seiner erlesensten Bilder sein. Freilich wird man bei dem Begriff nicht verweilen, da er, je über sein Verhältnis betont, dem Bild zu wenig gäbe. Die höchste Schönheit des Bildes weht in dem durchaus Geisterhaften, in das die Feinheit des Geschmacks übergeht. Transitus. Verwandlung. Das matte Braunrot des Pluto, das Weiß und Weißblau der Frau, das Gold an beiden und am Wagen, das braune Violett der Rosse, das Grau und Blau des Himmels, das kühle Grün der Pflanzen, das schwere Schwarzbraun des rechten Vorgrundes, in welchen das Bild selbst hineinzustürzen scheint, ja in den bildwärts hineinzustürzen wir selbst schon zittern: dies Dunkle, dies Kühle, dies Gebrochene wäre wenig, wenn es nicht aus dem Geschmacklichen durch eine rembrandtische Metamorphose ins Geisterhafte überginge. Das Schönste ist ja auch der Himmel. Er ist das Geheimnis des Bildes. In ihm hat das Ereignis seine Voraussetzungen: in diesem Himmel, der sich mit grauem Rauch verhüllt, der hinter dem Rauch sich entzieht und nur auf weite Ferne als kalte, unliebe Bläue noch sichtbar ist; der beinahe nicht mehr da, der schon jenseits ist.

Man ist dem Bilde des Raubs der Proserpina erst dann gerecht geworden, wenn man auch die Eigentümlichkeit der Komposition wahrgenommen hat. Es ist eine barocke Komposition: sie ist diagonal; sie ist exzentrisch. Die Bewegung geht von Unendlich zu Unendlich. Die Bewegung hat wohl auch eine Mitte: die genau gezeichneten Hände der Proserpina und ihr deutliches Antlitz. Aber die Mitte der Bewegung ist nur momentan: sie ist »transitorisch«; sie ist im Schuß; sie ist im Begriff, sich selbst zu verlassen; ihr Sinn liegt in der Herkunft und im Ziel — im Raptus. Das Bild ist nicht zuletzt deshalb so stark, weil es auch in der Komposition dem barocken Temperament des Rembrandt entsprungen ist; auch in der Komposition gehört es dem exzentrischen Wesen des Rembrandt an — des Rembrandt, welcher die ausschweifenden Flügel der Mühle liebt; des Rembrandt, der nicht in der ruhigen Mitte des Endlichen sich befestigt, sondern in der suchenden Un-Mitte zwischen Unendlich und Unendlich sich leidenschaftlich bewegt.

Allein man hat ihn wiederum in solcher Definition nicht gefaßt. Bedeutende Naturen sind durch den Reichtum ihrer Dialektik ausgezeichnet, welcher ein menschliches Gleichnis der Spannungen ist, mit denen Gott die Welten in der Wage hält; die freilich in seiner Hand, unter seinem Auge alles Dialektische verlieren und nur der gespannte Reichtum der Einheit sind. Zuweilen sieht es aus, als wäre auch bei Rembrandt die Weite der Spannungen nicht dia-

lektisch, sondern eine mit sich vermittelte Einheit, der keine dialektisch vor-
spürende Erklärung genügen wird . . .

Jenem exzentrischen und diagonalen Barock, das als Barock und als rembrandtisches Barock einleuchtet (denn das Diagonale und das Exzentrische gehören zu den anerkannten Sensationen des Barocks), steht im Werk des Rembrandt noch ein ganz anderes Barock gegenüber. Nun wissen wir ja wohl, daß die heftigsten Exzentrizitäten des Barocks, in Palast oder Kirche, sich hinter der klassizistischen Statik der Fassade tummeln; das barocke Variété hat die einfachsten, symmetrischsten, würdigsten Gehäuse. Dennoch empfindet man jenes andere Element des rembrandtischen Barocks nicht ohne Verwunderung: das Element, das man, gedenkt man der Minerva in Berlin, das *quietistische* Element des rembrandtischen Barocks nennen würde. Aber in der Tat ist auch dies Element und dies so ruhige Bild ein echtes Stück vom barocken Leben des Rembrandt.

Er setzt das Modell. Er konterfeit es: »nach der Natur«. Naer het leven. Es entsteht ein Abbild von naturalistischer Bemühung und Verfassung. Er meint zunächst nur dies: das Brutto des Modells; das ist: der Natur. Jetzt aber beginnt er neu und feiner. Er schlichtet, glättet, differenziert und glättet wieder. Der Sinn des Unternehmens: er will die genauere Definition des Gegenständlichen; er setzt das naturalistische Brouillon ins Reine. Dies ist die zweite Stufe des Vorgangs. Die dritte ist diese: die Freude an der Reinschrift macht sich gleichsam selbständig; das nähere Bestimmen des Gegenständlichen in der Reinschrift wandelt sich unter der schreibenden Hand in ein kosmetisches Bedürfnis (wenn man so sagen kann); auch Rembrandt »schönt«; auch er, der Barocke, der Romantische, der Wüste, hat Sinn für den unabhängigen, beziehungslosen Reiz der Kalligraphie. Wie rein ist seine schreibende Hand! Auch er betreibt das Malen schließlich im Schönschreiben. Was ursprünglich nur dem Trieb zur größeren Genauigkeit gegenständlicher Bestimmung verdankt wird, gewissermaßen dem Trieb zur naturalistischen Mikroskopie, wandelt sich — o ewige Metamorphose — in einen abgezogenen Vorgang des schönen Malens. Es aber, glatt, eben, doch auch sehr verhältnismäßig, wandelt sich weiter in ein Gleichnis dessen, was von der zeitgenössischen Schönheitslehre wohl als »antikisch« bezeichnet würde: so dringt ein klassizistisches Element in den Prozeß, oder es überspannt ihn mit einer feinen, durchsichtigen Maske des in kaum noch erweislichem Sinne »Antiquarischen«.

Das ebene (obzwar auch dichte) Malen dieses frühen Rembrandt und sein impulsiver (obzwar auch pedantischer) Naturalismus sind bis zu einer gewissen Grenze eins. Von einer gewissen Grenze ab sind sie Gegensätze: in dem Maß etwa, als rembrandtischer Naturalismus und antikische Maske eben

Gegensätze sein müssen. Das Gegensätzliche bindet sich nun in einer neuen Einheit: in einer ruhigen, ausgleichenden Einheit — und sie eben ist jenes andere barocke Element, das dem exzessiven Element des rembrandtischen Barock entgegengesetzt ist.

Im Unterschied vom Barock der Proserpina, welches exzessiv ist, mutet das Barock der Berliner Minerva (daß ich so sage:) *stumpf* an. Hier ist ein unromantisches Barock; hier ist ein domestiziertes Barock — ja wirklich ein häusliches; war dort, bei der sausenden und rasselnden Proserpina, ein abenteuerliches und überlegenes Barock, ein gleichsam aristokratisches, so ist nun hier ein pfahlbürgerliches, ein plebejisches und barbareskes. Vor allem: ein etwas stumpfes und dumpfes. (Womit übrigens nicht etwa ein Gegensatz gegen jene berufenen »spitzen« Eigentümlichkeiten des Bildes der Proserpina gemeint sein soll; hier ist kein Verhältnis und also auch kein Gegensatz.)

Inwiefern aber dies Stumpfe ein barockes Element sei? Inwiefern dies Phlegma, dies übrigens reizende und rührende, barock geheißen werden dürfe? Insofern etwa, als wir aus diesem Stumpfen wieder auf die erste Stufe des Vorgangs zurückkehren oder diese Stufe nunmehr heraufheben dürfen: ich meine die »naturalistische« Stufe, mit der das ganze stille, kaum mehr zu entwirrende Ereignis begann. Das Naturalistische des Rembrandt identifiziert sich nämlich am stärksten, auf entscheidende Art, im Barocken; das Barocke ist Rembrandts eigentliche »Natur« — äußere wie innere. Substantiiert er seine Form, so aus seinem barocken Instinkt für ein Holland, dessen *klassisches* Zeitalter das *Barock* ist. Holland rühmen heißt das siebzehnte Jahrhundert rufen. Holland rühmen heißt das barocke Jahrhundert rühmen. Italien hat seine Klassik in der Renaissance. Holland hat seine Klassik im Barock. Es ist nur eine andere Redeweise, wenn man sagt: Hollands »Natur« ist das siebzehnte Jahrhundert; Hollands Substanz, Hollands Wesen ist das Barock. Noch näher definierend wird man sagen: das Barock, wiewohl sehr hierarchisch, ja eine Restauration mittelalterlicher Hierarchie und Feudalität, ist ein zweideutiges Ereignis, denn das Barock ist ebenso voll von demotischen Kräften und Neigungen wie von aristokratischen und hierarchischen; und in der holländischen Republik ist der demotische Ausschlag des Barocks am Ende nur selbstverständlich, wenn man nicht etwa lieber sagen will, daß die oligarchisch-plutokratische Art dieser calvinischen Republik nur außerstande gewesen sei, das Plebejische zu verleugnen.

Es kommen also überein: das Naturalistische, Kosmetische, Antikische, Plebejische — um ein holländisches Barock auszumachen, das der klassische Moment Hollands genannt werden darf. Um jetzt aber noch näher anzudringen: jenes »Stumpfe« gehört zur Eigentlichkeit Hollands; der Augenblick der

höchsten Entwicklung des »Eigentlichen« wird ein klassischer Moment genannt; diesen Moment hat Holland im Barock — es kann ihn nur im Barock haben, denn nur das Barock, der Begriff des Barocken erlaubt auch dem *Stumpfen*, eine Rolle zu spielen. Dem Stumpfen nämlich als dem Abnormen; als einer Spielart des Barock-Absurden; wenn man will: des Häßlichen, welches ja den primitivsten Sinn des stilistischen Scheltworts »barock« ausgemacht hat. Und damit noch nicht einmal genug. Man begreift wohl, daß dies barocke Holland, dies auch auf quietistische Weise barocke Holland den Moment seiner Klassizität durch die Beschwörung einer antiken Ästhetik des Ebenmäßigen feiert; man begreift die kosmetischen Instinkte dieser holländischen Barockmalerei und die humanistische Beziehung dieser Instinkte auf das im engeren, besonderen, südlicheren Sinne Klassische. Man begreift dies alles aber noch viel besser, wenn man gesehen hat: dies barocke Holland hat nicht nur den Rembrandt der Proserpina, nicht nur den exzentrisch barocken; es hat auch einen quietistisch-barocken Rembrandt, ein stumpferes, stilleres Barock; es hat, um den letzten Schluß endlich zu sagen, auch ein *sachliches Barock*; gerade Holland.

Absurdität der Absurditäten! so wendet man ein. Barock sei ja der Inbegriff des Unsachlichen; die Hyperbel der barocken Definitionen im barocken Naturalismus sei ja ein Exzeß zwar in der Richtung des Sachlichen, aber gerade auch über das Sachliche hinaus; definieren heiße ja doch, vom Sachlichen auch das Maß haben, nicht aber das Sachliche selbst noch durch Penetranz der Definitionen, durch Intransigenz überbieten! Dies alles ist wahr. Nun aber handelt es sich um *holländisches Barock*. Im holländischen Barock ist möglich, was in jedem anderen Barock nicht möglich ist: *die Kunst, zugleich barock und sachlich zu sein*; die Kunst, zugleich barock zu sein und — gemäßigt bis zum Stumpfen. Man muß gewiß ein Niederländer sein, um diese unmöglichste der Gleichungen zu vermögen. Indes: in einem Lande, wo alles auf die Gleichung bedacht ist, wo die Ebene das Gesetz der Topographie und des Daseins ist, wo Land schon Wasser wird, wo Berge fehlen, wo der Patrizier noch die Unebenheit seines Daseins bürgerlich verbirgt und die Bilanzen auf eine einzigartige Weise mit Gleich und Gleich schließen: wie wäre in diesem Lande nicht auch die Gleichung des Barocken *mit dem nur einfach Sachlichen* möglich? Nirgends sonst wäre das Sachliche barock. In Holland ist das Sachliche barock — auch das Sachliche; in jenem Holland Rembrandts und von dorthier bis heute.

Rembrandt ist von Holland sehr zu unterscheiden. Man darf aber die Verbindungen nicht unterschlagen, die auch ihn, den Einzigartigen, den Überholländer, mit seinem eigenen Lande »vergleichen« (das ist, gleichmachen).

Das Mehr, das Persönliche wird übrigens noch immer bleiben; er geht mit diesem Lande dennoch niemals auf, Gleich gegen Gleich, selbst wo es so aussieht.

Wie selten geschieht es auch nur, daß er im Ausgleich mit seinem Lande aufzugehen *scheint*! Sein Barock, persönlich gesteigert, eine Welt schon, nicht mehr ein Land, ja ein Universum, ein Kosmos, Chaos aus Licht und Nacht, ein Barock wie das Dasein selbst vor der Schöpfung — Rembrandts Barock wird beinahe immer mehr als die barocke Sachlichkeit seines Vaterlands.

In der Galerie Liechtenstein zu Wien hängt ein Bild des Titels »Diana und Endymion«. Die gelehrte Kritik hat das Bild dem Rembrandt neuerdings abgesprochen; weder Rosenberg noch Hofstede nahm es an. Ich zweifle noch immer, ob die Aberkenntnis unanfechtbar bleiben muß. Wie dies nun sei: es ist wichtig genug, daß Jakob Burckhardt dies Bild dem Rembrandt noch gab und daß er an diesem sehr schönen Bilde *grundsätzliche* Gedanken entwickelte, die uns am Wege weiterhelfen. Burckhardt schreibt:

»Unter den zwei, drei Fällen, da er zum Beispiel auf antike Mythologie in seiner frevlerischen Weise eingeht, findet sich eine Komposition »Diana und Endymion«. Die Göttin, als verkümmerte Bauerndirne, in abenteuerlichem Putz, erscheint dem erschrockenen Tölpel Endymion, dessen Hunde wie schlecht ausgestopft aussehen. Aber das Lichtmeer, worin die Szene vor sich geht, erhebt dieselbe in die schönste Fabelwelt.«

Das stumpfe Barock des Bildes zu sehen ist nicht schwer, auch uns nicht, die mit der Hälfte des Herzens den Maßen der italienischen Renaissance untreu sind; ja in diesem Bilde ist jenes Stumpf-Barocke recht eigentlich gegenwärtig. Das Gesicht des Jägers ist das eines Rüpels. Seine Hunde sind Köter. Aber leidenschaftlicher als der große Antike in der Generation unserer Väter würden wir preisen: »das Lichtmeer«, und nicht nur das Lichtmeer, sondern das Hinweggetragene, das wundersweise Überhobene des ganzen Bildes — ein Geisterbarock, das dieses Bild nahe an die oberste Sphäre der Dichtung rückt. Mögen wir Rembrandt hier immerhin in seiner *Schule* erkennen: so *erkennen* wir ihn doch — *ihn*.

Ich prüfe meine Erinnerungen und prüfe meine Aufzeichnungen: kein unbestrittener Rembrandt der Galerie Liechtenstein kam für meine Empfindung an Schönheit diesem bestrittenen Bilde gleich; nicht einmal die purpurne Bathseba mit der Alten bei der Toilette. So hätte das Wesen des Rembrandt hier zum wenigsten doch irgendeinen köstlichen Niederschlag gefunden; sei er auch mittelbar.

Kühle graublaue Rauchtöne malen und verhauchen den Himmel. Unter ihm geht auf: eine weißgoldene Glorie von nebliger Schönheit zwischen den teerig schwarzen Rändern des Bildes. Abwärts wird die Tönung des gesamten

Bildes wärmer; erdwärts ist sie braun und rot, wiewohl ohne der kühlsen bläulichen Reflexe zu entbehren. Mattrote Blumen schmücken leise den Boden; mit falbem Goldglanz ruht ein Hifthorn zur Erde. An der Leine steht nahe der Göttin einer der Hunde auf; sie sind keine Bälge — gewiß nicht; und wäre auch dieser schönste Hund ein Balg, so würde die wunderbare Weiße der Malerei, einer Malerei von dichter Größe, die Existenz des Balges, des gewöhnlichsten der Köter vergessen machen. Transsubstantiation geschieht; Metamorphose durch das Barock dieser schweren und dennoch wieder geisterhaft leichten Malkunst. Die Göttin ist vollkommen ruhig. Aber die Ruhe ihrer Prosa verklärt sich in der Poesie ihrer Ruhe. Diana ist fest und sanft; sie ist eine holländische »Bauerndirne« — wohl; und sie ist die Transfiguration dieser Dirne in die milde Erhabenheit einer guten Göttin. Die Göttin steht in ihrem Mondschiß mit matten Farben: ihre Tunika ist mattrot, sandfarben, ihr Mantel dumpfblau. Kräftiger in Braunrot und Weiß bellen zu ihren Füßen, die man nicht sieht, die Hunde. Braun ist Endymion, der Jäger auf der Erde; braun, doch mondlich hell die Erde selbst. Des Jägers und der Hunde bemächtigt sich die materielle Breite des Malerischen; die Göttin ist von feinerer und leichter Hand gemalt, doch ohne Glätte; ist Diana bestimmt, so ist sie doch auch gleichsam in ihre eigene Erscheinung verhüllt, darum notwendig auch vag, und so geziemt auch der Darstellung des göttlichen Wesens eine Art von malerischer Freiheit.

Ob ich dies Bild immer so sehr lieben werde, wie heute, dies weiß ich nicht. Jetzt scheint es mir schön. Hält die Göttin den Leib wie nach der Mode der holländischen Frauen in Rembrandts Tagen, nach einer Mode, die den Leib wölbt wie bei einer Schwangeren — ich würde selbst dies, was in den Augen Burckhardts ein Blasphem sein müßte, im Schimmer des Bildes, ja an sich nur noch wie einen dichterischen Zauber empfinden; mehr als die Schwäne in der Höhe, deren man entraten würde, da sie nicht dieselbe Macht barocker Poesie vermögen wie das »Wirkliche«, das so stumpf, so niederländisch ist.

Jakob Burckhardt beklagt, daß Rembrandt, anstatt der antiken Mythologie blasphemisch sich anzunehmen, seine mythischen Stoffe nicht eher in der Welt der nordischen Märchen gesucht habe. Man hat den Eindruck: Burckhardt, in seiner klassischen Empfindung tief verletzt, würde den Rembrandt am liebsten zu der Edda, zu den Nibelungen fortdrängen.

Burckhardt macht den Versuch, den Rembrandt auf diese Weise besser zu identifizieren. Hat der Versuch einen Sinn?

Man kann das Nordische an Rembrandt sehr genau, ja schmerzhaft empfinden und dennoch sich nicht dahinbringen, einen Rembrandt zu denken, der nordische Mythologie malt. Ja es ist eine sonderbare Verkenning der

wesentlichsten Verknüpfungen, die den Rembrandt mit ihm selbst verschlingen, wenn man ihn sozusagen auf sein nordisches *Absolutum* bringen möchte — in dem er, allem seinem nordischen Wesen zum Trotz, gar nicht lebt! Burckhardt möchte ihn reintegrieren; er möchte einen mit sich gänzlich *einen* Rembrandt sehen. Aber dies ist unmöglich: denn so, wie Rembrandt ist, mit Aktaeon und Diana, Andromeda, Proserpina, Danae, Bellona, Mars und Ganymed — so ist er Eins genug; er könnte ja gar nicht in höherem Maße Eins sein. Welchen Sinn sollte es aber haben, dies Eine aufzulösen und den Nordländer in eine ideelle Einheit zu exilieren, deren er gar nicht bedarf, um Eins zu sein? Daß er schon vorher Eins ist, dies entscheidet.

Man wolle mir erlauben, zu bekennen: ich möchte einen Rembrandt nicht erleben, der Odin, Baldur, Hödur, Frigg malen würde. Ich fürchte, er wäre mir fatal; nicht der nordischen Mythologie wegen, sondern deshalb, weil *gerade dort* die *Unvereinbarkeit* entstehen könnte, die in den antiken Mythologien des Rembrandt eigentlich gar nicht da ist, wiewohl sie von Burckhardt so sehr empfunden wird. Gerade in der zur Einheit geschlossenen Spannung zwischen dem Niederländisch-Barocken und dem Mittelmeerländisch-Klassischen besteht vor unseren Augen eine schöne — ja: eine *schöne* Tatsache; ein gänzlich positive, mit sich selbst nicht streitende Tatsache; ich wenigstens möchte sie nicht missen; streitet sie aber je mit sich, so vereinigen sich Sieg und Niederlage in einem einzigen Zustand, und die Armut einer rembrandtischen Luna hindert nicht ihren Reichtum, denn beide rühren. Sie rühren so sehr, daß ich keinen Doryphoros, keine Aphrodite, keinen Idolino wüßte, der ein Argument gegen die antike Mythologie des Rembrandt werden könnte. Ein Rembrandt aber, der nordische Mythen oder Märchen malen würde: er müßte in dieser vermeintlichen Integration gerade eine seiner wesentlichsten Kräfte einbüßen, wenn es nicht *die* wesentlichste ist: das heimlich und offen Antithetische, das so sehr zur Einheit zusammenwirkt; die Spannung; das Barocke, Barock-Doppelte, — das man freilich lieben muß, um es nicht zu verwerfen, wie Burckhardt es verwirft. Er, Burckhardt, verwirft schon die Voraussetzung.

Wir anderen nun, wir lieben schon die Voraussetzung; wir sehen mit einer zwar etwas trüben, zwar etwas traurigen Begeisterung den Niederländer mit den Alten auf seine, nicht auf ihre Weise zusammenfahren; wir bewundern die Innigkeit der Verschmelzung, die über alle Begriffe geht; wir bewundern die Tatsächlichkeit dieser rembrandtischen Mythologien, die feststeht, wiewohl sie aus einer barocken Dialektik hervorging. So lieben wir auch die letzten Wirkungen dieser Kunst. Diana schwebt nicht, wie antike Götter schweben; sie hat keine Leichtigkeit; sie kommt aus dem Torfmoor; was für schwere Stiefel muß auch sie an plumpen Füßen haben (gleich jenem Engel



Die gefesselte Andromeda

über den Hirten); sie sinkt nach unten; o ja — und dennoch schwebt sie, dennoch, gleich einem Irrlicht; um so schöner schwebt sie, als nie ein Unmöglicheres möglicher wurde wie hier . . .

Ist die badende Diana eine feiste Holländerin mit faltigem Bauch, mit breiten Backen und Kiefern, dicker Nase, mit Brüsten, die säugen, aber nicht bezaubern; ist Andromeda, burckhardtisch zu sprechen, ein »Balg«, mit Mehl gefüllt; ist Ganymed ein pissender Rumbartus; ist Europa auf dem Stier ein dickköpfiges und strohblondes Stallmädchen, »Melkmeisje«, eine rechte holländische Maritorne, feist, plump, käsig: so besagt dies alles nichts gegen die naive Kraft der Wahrheit und gegen die unbefangene Sachlichkeit der überzeugten Vorstellung! Das Intensive der Bewahrheitung macht die Kunst, den Stil, die Rechtmäßigkeit der Darstellung aus. Diana und Aktaeon. Ein Weiberbad. Ein Volksbad voll von Weibern; ein Weiber-Freibad; schweißig; gar nicht appetitlich; die Kleider dünsten mit den Leibern um die Wette. Der Jäger gleicht dem lächerlichsten Hahnrei aus einer shakespeareschen Komödie, die den derbsten Instinkten der zuschauenden Menge zu lachen gibt; er ist ein stumpenhafter Patron im dicken Anzug, mit vulgärem Schritt und Stand; seine erstaunte Geste ist von der primitivsten Komik. Daneben das andere — ein niederländisches Genrestück ins andere gefügt: »Kallisto«. Sie will nicht baden, die unkeusche Nymphe der Mondgöttin; ihr Bauch würde sie verraten. Aber die Lästermäuler und die unverschämten Hände der Freundinnen wissen sie zu zwingen: die annoch Unschuldigen heben ihr die Röcke auf und untersuchen die Wölbung so handgreiflich, als man zu untersuchen vermag. Vergeblich klemmt die schwangere Nymphe über dem gehügelten Bauch die dicken Schenkel zusammen. Und es ist ein Gedränge um sie her, ein Auf-
lauf, ein Getue, Gelächter, Geschrei; die schadenfroheste der Freundinnen droben knickt vor Wonne in den Knien ein, patscht sich mit der rechten Hand auf den fetten linken Oberarm und schlägt eine kreischende Lache auf . . . So ist es, nicht anders. Holländische Dienstmädchen, Fischmädchen. Aber mir scheint dies ganze vulgäre und etwas ekelhafte Getriebe plötzlich reizend wie ein antikes Relief, auch entzückend wie das Bleirelief des Girardon mit den badenden Nymphen; die Körperchen sind geschmeidig; sie sind nett. Nur um so besser, wenn das Nette nicht auf Kosten der Wahrheit geht; wenn das Gefüge der Figurinen kein Betrug am Wirklichen ist; wenn das Antike oder Antikische auch nicht einmal gewollt ist. Aber wäre auf diesem derben und amüsanten Bild des jungen, eben vermählten und von der neuen Ehe recht pandemisch aufgeregten Rembrandt gar nichts reizend, als jenes erste Mädchen vorn, das schon bis unter die junge Brust im Wasser steht und noch die Arme über der Wasserfläche hält, scheu, sie einzutauchen, das offene Haare

trägt wie ein Schulmädchen und in den Haaren eine Schleife, die nicht naß werden darf: so wäre die lebenswürdige Einfalt und Wahrheit dieses einzigen Exemplars so reizend wie das anmutigste Gedicht, das einem ganzen Fries nackter Nymphen poetische Attribute gäbe.

Daß, wer von Raffael kommt, vor der in eine Flora verwandelten Saskia der Eremitage eine Weile stutzt, ist zu begreifen; doch lange dürfte er nicht stutzen, ohne sich zu desavouieren, denn wie könnte auch der klassischste Einwand gegenüber der zwingenden Wahrheit des *Menschlichen* bestehen? Bellona von 1633: räumen wir immer ein: eine dicke Komikerin aus einem niederländischen Vorstadttheater; aber wie rührt die naive Aufrichtigkeit ihres Blicks! Weist vollends Titus das Profil des Mars oder Minervens, so weht uns ein Schauer von jenseits an; das Geheimnis der Verwandlung ergreift uns; ist das liebe Haupt Hendrickjes mit Blättern geziert, auf abenteuerliche, auf geschmacklose Art mit Laub geschmückt, und hält ihre vom Scheuern rote und rauhe Hand eine Blume, so daß man denken kann, auch sie sei Flora — dann möge niemand mehr behaupten, die Antike sei schöner! In allem Leben und in aller Kunst gibt die letzten Entscheidungen immer das *Menschliche*. Keine Göttin der Alten könnte mehr sein als der gesenkte und traurige Ernst dieser braunen Augen und als die bescheidene Würde dieser magdlichen Brust. Gerade dem Antiken ist alles eigentlich Menschliche ebenbürtig, und selbst dann, wenn die Menschlichkeiten inkommensurabel zu werden beginnen, finden sie einander noch immer in einem äußersten Menschlichen. Aber auf dieses Äußerste sind wir hier gar nicht angewiesen; denn Hendrickje-Flora, die hier steht, gesenkten Profils, mit stiller Frontalität der Brust, ist ohne antikische Gedanken so gut wie jede schöne Grabstele der Griechen. Sie opfert dem Tode mit der Würde der Alten und mit ihrer einfachen Selbstverständlichkeit. Rembrandt braucht gar nicht antik sein zu *wollen*. Kommt der rechte Augenblick, so *ist* er antik; so ist auch er eine Szene aus der ewigen Antike, von der selbst die Barocken nicht weggewiesen werden.

Es gibt noch Venus und Cupido, die eigentlich Hendrickje und Neeltje heißen; es gibt die stille, unabänderliche Menschlichkeit dieses doppelten Bildnisses; sie wiegt mir die Alten so sehr auf, daß ich gar nicht mehr an die Alten denke. Es gibt die Danae im Bett, unterm goldenen Regen. Und wenn das Antike als das Klassische das Absoluteste ist, dessen der Mensch in seinen *menschlichen* Grenzen fähig ist, so wüßte ich wahrlich nicht, weshalb die Danae des Rembrandt aus diesem Absoluten könnte ausgeschlossen werden, so barock sie ist. Rembrandt, der barocke Mytholog, ist den Alten gewachsen. *Er wiegt sie auf*. Was kann der Besseres tun, der nicht antik ist? Der nicht an Götter glaubt und mit dem Einen Gott im Hader liegt, den der Christ bekennt, der Judenfreund fürchtet?

ZWÖLFTES KAPITEL

DAS NACKTE

DAS Nackte ist ein unbefangener Zustand des antiken Südens; als natürliche Erscheinung und, wo es noch mehr ist, als zivilisierte öffentliche Haltung, als Haltung von staatlichem Stil im Kampfspiel, ist es vor allem griechisch. Diese Natur, diese Gesinnung ist so stark, daß sie durch die Jahrhunderte und Jahrtausende schlägt: das Nackte in der italienischen Renaissance ist nicht etwa nur eine reflektierende Nachahmung der antiken Nacktheit; sie ist zum wenigsten auch, darüber hinaus, ein instinktives Bekenntnis zu jener antiken Überlieferung, in welchem die Einheit des mittelmeerländischen Lebens aus den Kутten des Christentums wieder aufsteht; sie ist ebenso sehr ein naiver Ausbruch des mittelmeerländischen Temperaments wie eine überlegte, argumentierende Selbstdarstellung des neuen, »wiedergeborenen« Humanismus.

Anders der Norden. Zwar bindet das katholische Mittelalter, auch hier ein Zustand von nie wieder erhörter Kraft zur Umfassung, den Süden mit dem Norden über die Höhe der Alpen hin in der Vorstellung zusammen, das Nackte sei, wo nicht das Anstößige, doch das *Geringe, Mindere*; Christus ist nackt, weil er arm ist — der Ärmste der Armen: nackt am Schandpfahl, nackt am Kreuz; er ist, wie neben ihm die Schächer, nach ihm die Heiligen, ein Mensch in gemindertem Zustand; den glücklicheren, irdisch gültigeren Menschen zeichnet das Kleid aus. Aber die Verbindung des Nordens mit dem Süden löst sich um die Wende der Zeiten, die das Mittelalter von der Neuzeit scheidet; nun zeigt sich der uralt-heimliche Unterschied offen; dem Süden wird in der Renaissance das Nackte selbstverständlich; es erregt nicht Verwunderung noch Bangigkeit; im Norden aber, und gerade im Norden Rembrandts, ist das Nackte offenbar ein Heraustreten aus der Vermummung. Dies ist das Wort: der Norden ist *vermummt*; es ist ihm selbstverständlich, vermummt zu sein; das Nackte ist dort nichts als eine immer irgendwie beklemmende Folge der Entkleidung. Man darf den Unterschied in begrifflicher Steigerung wohl so ausdrücken: im Bereich des Giorgione, des Tizian, des Michelangelo ist das Kleid nur eine Liberalität, die dem Menschen von der nackten Norm

gestattet wird; im Norden ist das Nackte ein äußerstes Zugeständnis, das der Mensch von der normalen Notwendigkeit und illiberalen Konvention der Vermummung empfängt; im Süden ist der Mensch eine verkleidete Nacktheit; im Norden wird vom Kleid ein Nacktes notwendig und ängstlich verborgen — und der Calvinismus, in seinem Wesen, auch für den Geist, eine Art von Kleiderordnung, tut ein Übriges, um diesen nordisch gespannten, nordisch gepeinigten Zustand gegenüber der mittelmeerländischen Entspannung zu befestigen. Auf diese Weise stehen die Anwohner entgegengesetzter Meere einander gegenüber: die der Nordsee und die des Mittelmeers.

Im Werk des Rembrandt hat das Nackte fast überall die Physiognomie des Entblößten. Fast überall; nicht immer. Es gibt auch im Werk des Rembrandt Darstellungen des Nackten, die über die Bedingnisse der Geographie und über die mit ihr verknüpften zivilisatorischen Voraussetzungen erhaben zu sein scheinen. Dann feiert sich selbst eine schöne menschliche Duldung: mehr als Duldung — eine natürliche, ja absolute Besinnung auf die letzte Form des Menschlichen; und wenn man erwarten wollte, man würde dem Nackten des Rembrandt selbst dann das mißlich Ungewöhnliche noch anmerken, derart etwa, daß die Kühnheit einer gewaltsamen Abstraktion spürbar bliebe, so irrt man; denn die Danae des Rembrandt hat an jener unbefangenen Fülle des Nackten Anteil, welche das Zeichen der Künstler des Mittelmeers von den Alten bis zur Renaissance ist und von welcher man kaum mehr zu sagen wagt, sie sei wunderbar — denn sie ist so sehr das Normale, das Sichselbstverstehende, daß man die Macht des Schönen gewaltig empfindet, ohne sich zu wundern. Das Wunderbare läge höchstens hier: Rembrandts Danae scheint schon im Urbild so schön wie eine Ignuda des Mittelmeers. Dies freilich ist wunderbar. Denn wie die Menschen des Nordens in der Normalität der Vermummung leben, so entwickeln sie ihre Schönheit nicht an der Unmittelbarkeit des Leibes, sondern an der Mittelbarkeit des Kleides; sie tragen schöne Kleider aus schwarzen oder violetten Stoffen feiner Art — Kleider wenigstens, von denen sie *denken*, sie seien schön; sie erheben den Anspruch auf das Schöne wesentlich in der bürgerlichen Erscheinung des calvinistischen Menschen — in Seide, Atlas und in kostbaren Spitzen; darunter vollends sind sie verstockt; das Leibliche hat nicht die schöne Existenz des Freien; ja die Vermummung, höchstens ein Bild gemäßigten Glanzes und sachlicher Nüchternheit, überträgt ein beklommenes und verstockendes Phlegma gleichsam auf den Leib, der nun nicht mehr ein Leib, sondern eine Vermummung des Leibes durch Haut, Fett und Fleisch zu sein scheint; der eigentliche Leib — »eigentlich« im unmittelbareren Sinne des Südens — kann sich gar nicht mehr zeigen; er kommt auch im Nackten gar nicht mehr recht zum Vorschein; die Vermummung ist

gleichsam durchgedrungen . . . Und also gegen dies Gesetz ist die sogenannte Danae zu Petersburg gemalt. Sie ist dagegen gemalt, ohne daß man es merkt; sie ist da — und siehe: sie ist schön; sie ist so schön, als wäre ihr Urbild so schön wie das Bild selbst. Aber man darf nicht falsch schließen. Man darf überhaupt nicht schließen; man darf nicht »denken«; man darf bloß sehen. Sieht man, so offenbart sich noch ein Zweites, das auch ein Wunderbares ist: auch den eigentlich entblößten Figuren, denen, die gleichsam in ihre eigene Nacktheit noch *vermummt* sind, wie etwa jene früh gemalte Diana (von 1630 oder 1631) und die Andromeda des Mauritshuis (von etwa 1632) und selbst die große Bathseba des Louvre (von 1654) — noch ihnen ist eine überzeugende Schönheit zum wenigsten der Kunst, doch vielleicht sogar des Lebens zu eigen. Nur daß es nicht die Schönheit des Freien ist, sondern die merkwürdige und unbegreifliche Schönheit des *Befangenen*; nur daß es nicht die Schönheit des Offenen ist, sondern des halb Verhehlten. Wohl ist auch sie unbedenklich; Rembrandt fürchtet sich nicht; aber sie bedrückt, wenn sie nicht erschreckt, und — freilich, ja: sie rührt. Das Rührende aber erreicht alsbald die Sphäre des Erhabenen, das Häßliche die Sphäre des Traurigen, das Bitter-Komische die Sphäre des Menschlich-Wahren. Wie könnte unter diesen Voraussetzungen eine Form des Schönen fehlen — zumal wenn Rembrandt es ist, der anschaut; der malt, radiert und zeichnet . . .

Der Gelegenheiten, das Nackte als ein Natürliches, sozusagen »Gegebenes« zu beobachten, sind für den Rembrandt sicher wenige. Es wird um ihn gewesen sein, wie um die nordischen Maler überhaupt: ihm bleibt das Bad, das Bordell, die Anatomie; auch die gelegentliche Beobachtung naiv-schamloser halber Entblößungen, die ihn etwa jene in doppelter Verrichtung und mit hervorgedrangten Brüsten niedergekauerte Frau radieren läßt — mit unverhohlener Inbrunst radieren läßt, über die kein Wort zu verlieren ist. »Niederland« in des Wortes unterster Bedeutung — und Hellas . . . Ihm bleibt die Gelegenheit, die Seinen nackt zu sehen: Saskia, Rumbart, Titus, Hendrickje sind ihm Modelle; oft mehr als Modelle, denn die Frauen sind die Frauen des Liebhabers; sie *sind* — sie posieren nicht nur, wenn es auch geschieht, daß etwa Hendrickje recht eigentlich als Modell sitzt. (Ist sie ihm nicht für alles gut?) Ihm bleibt das Modell überhaupt — das gelegentliche und das professionelle; mag es damit auch manche Umstände und Schwierigkeiten geben, denn das protestantische Holland Rembrandts ist nicht das katholische Belgien des Rubens — und nicht das sinnliche Belgien Karls des Fünften, das einen Kaiser von nackten Mädchen läßt empfangen werden. Das Modell des Rembrandt ist etwas Künstliches, Vereinzelt, aus den Zusammenhängen des Lebens Herausgesetztes; ein »Problem« in des Wortes buchstäblichem

Sinn anstatt der natürlichen Erscheinung einer Situation. Endlich: dem Rembrandt bleiben gewisse Vorlagen. Wir wissen, daß er Libertinagen des Raffael und des Annibale Caracci besessen hat. Er blättert in Stichen, ergötzt sich und wird auch melancholisch, und seine Sachlichkeit findet auch hier dann und wann ein Modell.

In unbefangenen Situationen, solchen, die sind, ohne erst herbeigeführt werden zu müssen, entsteht ein Blatt wie das mit den badenden Männern, das man den schönsten Radierungen des Rembrandt beizählen darf. Es hat den ganzen Reiz des Natürlichen, des vom Zweck Befreiten; es hat den ganzen Reiz einer Anschauung, die im einfachen Zusammenhang des Lebens um sich blickt. Rembrandt ist spazieren gegangen; er hat die Männer (sie sind dünn wie Buben) im Freien baden gesehen, im Fluß, unter Bäumen, nahe der Böschung des Ufers — wie man es eben erlebt, wenn man im Sommer am umwaldeten Gewässer spazieren geht. Der Hockende am Ufer, der schon gebadet hat oder erst baden wird, ist mit der stärksten Unmittelbarkeit angeschaut: eine Wirklichkeit in ihrem echten Zustand, allem Gewollten fern; die Schrift des Radierers erfaßt ihn so jäh und ganz und auch, wenn ich so sagen darf, nicht nur nach der bloßen Erscheinung, sondern trotz der fast auswischenden Technik auch so substantiell, so sehr gemäß der besonderen Materie und Verfassung eines Badenden, daß man glauben muß, Rembrandt habe diesen Mann, selbst hinter einem Busch hockend, nach dem Leben auf die Platte radiert. Der Andere, aus dem Wasser ans Ufer Aufsteigende scheint mit größerer Nachdenklichkeit der Anschauung befestigt — gewissermaßen über den Augenblick des Ereignisses hinaus. Er scheint im Verhältnis zum Ersten, Sitzenden, der nur einfach da ist, wie angehalten; er ist gleichsam posthum; vielleicht hat Rembrandt ihn erst zu Hause vollends auf die Platte gebracht; es fällt auch auf, daß er sich an der rechten Hand des Aufsteigenden ungeschickt mit allerlei *Pentimenti* versucht hat — »Reuezügen«, wie Goethe zu sagen pflegte; und es ist merkwürdig, wie der naiven Roheit des Hockenden in dem Aufsteigenden eine merkwürdige Melancholie gegenübertritt, als käme er aus dem Wasser wie aus der Sünde; seltsam genug, wie die »Reuezüge« der Handschrift des Radierers mit der Melancholie des Gegenständlichen übereinkommen, während die Verzeichnungen des Ersten, Hockenden ohne Korrekturen ein *En-bloc*-Gelungenes darstellen oder zum mindesten symbolisieren. O wohl — es gibt »bessere« Radierungen des Rembrandt in Menge: bessere im Sinn der graphischen Perfektion, auch der richtigen Zeichnung. Aber wie sollte man nicht mit besonderer Liebe ein Blatt des Rembrandt lieben, das ihn, den traurigen Souverän des Imperfekten, den entthronten Fürsten des Unvollendeten in den ersten Zügen seines Gewebes verrät? Wie sollte man

dies Blatt nicht mit besonderer Liebe hegen, da es gleichsam den ersten Anfang des Unvollendeten begreifen läßt — des Prädestiniert-Unvollendeten? Hier sind vielleicht zwei Waldknechte aus ihren schweißigen Kitteln ins Wasser gestiegen; oder zwei, drei und vier Schifferknechte, die das Schiff am Leinpfad ziehen, haben ihre blauen leinenen Blusen und Hosen ausgezogen, um sich im Waldwasser zu erfrischen, während draußen die hellste Sonne scheint; hell ist es ja auch noch bis unter die Bäume, fast schattenlos hell, und dies gibt dem Blatt eine Unheimlichkeit über das in einem großen Sinn Spirituelle hinaus, das hier an einem banalen, ja ordinären Gegenstand vom Auge eines genialen Beschauers und von seiner seismographisch feinen Hand getan ist. Und welches Beben auf Erden ist hier angezeigt? Gewiß kein Beben der gezeichneten Männer, so traurig, so erschüttert der Aufsteigende auch zu sein scheint — und so ideal-ungewiß. Gezeigt wird das Beben nicht einmal nur der Luft im sommerlichen Walde; es wird auch und über allem, hinter allem gezeigt das Beben des Auges, welches bebend anschaut, da der Geist bebt, der die Augen begeistert — und der doch so sachlich bleibt, wie er auch den Augen gebietet, sachlich zu bleiben. Denn nicht wahr: hier ist eine gemeine Situation recht genau fixiert: so genau, als es im Augenblick möglich ist; so genau, als diese Situation es verdient — denn was wäre viel an ihr . . .

Sicherlich. Und abermals scheint auch ihre gewöhnliche Tatsächlichkeit es wert, ein Auge ungewiß zu machen darüber, ob hier nicht mehr ist, als zu sein scheint; ob nicht auch hier ein Augenblick der großen Metamorphose sich ereignet, welche die »Welt« geheißen wird; ob man nicht auch hier aus dem einfach Fertigen ins ewig Unvollendete übergehen muß, das der Sinn der Metamorphose und also der Welt ist; ob nicht auch hier ein Augenblick des Übergangs sein könnte — des Übergangs, den vor allen Rembrandt malt, der Maler des Transitus und selbst nichts als ein Transitus von der schweren Bräune der Erde zu der leichten Unfaßlichkeit des Lichts . . . Aus dem banalsten Nackten ist hier ein irres Element des immer außerordentlichen Geistes geworden; aus der plumpen Tatsache wurde ein fast übersinnlich leichtes und liches Gewirre und Gekritzel — das dennoch zureicht, eine irdische Tatsache zu beurkunden. Dies ist das Blatt von 1651 — mir selbst so lieb, damit ich es nur sage, wie das technische und geistige Wunderwerk des radierten Six, das in der Radierung des Rembrandt den Pol der Vollendung anzeigt; denn ist Rembrandt auch der ins Unvollendete gestürzte Engel, so wäre es doch zu wenig, ihn in diesem Verhältnis wörtlich festhalten zu wollen; er hat das eine um des anderen willen; er vermag das Vollendete, um das Unvollendete zu suchen, als wäre dieses noch mehr denn das Vollendete, und lebt im Unvollendeten, um darin einen reuigen Maßstab für das Vollendete zu suchen.

Eine Natur von dieser Größe faßt sich nur zwischen These und Antithese; das Größte *dieser* Erde ist notwendig dialektisch.

Das Bad im Freien hat der holländischen Malerei manche ihrer schönsten Anschauungen gegeben. Die »badenden Buben« sind im Werk des Nicolaes Maes der schönste Augenblick; nie wieder hat er etwas vermocht, das diesem frühen Bilde an moralischem und künstlerischem Ernst, an gegenständlicher Echtheit, an formaler Überhobenheit gleich wäre. Es wäre des Rembrandt selbst würdig; ja es ist vielleicht intensiver im Gegenständlichen wie im Formalen als jenes Frühbild des Rembrandt, welches unter dem mythologischen Motto von »Aktaeon, Diana, Kallisto« ein Frauenbad am Waldrand vorstellt.

Die Radierung mit den badenden Männern ist von dem Bild des Rembrandt-Schülers Maes und dem genannten Bild des Meisters selbst einigermaßen verschieden. In beiden Bildern gibt das Nackte sich zwar als ein natürlicher Bestandteil der Situation; es ist nicht ausgelöst, nicht demonstriert. Aber das Nackte hat in jenen Bildern doch auch innerhalb der Situation noch einen verhältnismäßig eigenen Bestand: ein Dasein auch in sich; es hat die tatsächliche Plastizität des Nackten. Die badenden Männer gehen — obzwar nach einem Augenblick scheinbar substantieller Existenz des Nackten — zuletzt doch ganz im leichten und lichten Strichgewebe des Radierens auf, verdünsten schließlich gleichsam in der radierten Form. Sie haben jedenfalls nicht die Spur einer *anatomischen* Existenz. Indes auch sie wird im Werk des Rembrandt erreicht: ihr Bild ist die Anatomie des Professors Tulp. Das Nackte wird als anatomische Sensation begriffen und dargestellt. Es wird als Nacktes emanzipiert. Es ist allein; es ist Problem; es interessiert an sich — in der Vereinzelung des Sonderfalls; es interessiert auf kalte und grausame Weise die spezielle Neugier; es ist im betonten Sinn »der Akt«. Den Maler interessiert der Aufbau der plastischen Formen, der Umriß, die Fläche; das tote Gelände des Leiblichen; die Zeichnung in jeder Gestalt; das Livide, schon Phosphoreszierende der Haut des Toten; das Licht, das ebensosehr aus dem Leichnam zu kommen als auf ihn zu fallen scheint; die Verkürzung. Aber ist es denn immer wahr, daß hier das Interesse lediglich auf dem Sonderfall des Nackten ruht? Es ruht darauf — doch nicht nur darauf. Zum umfassenden Wesen des Rembrandt gehört es, daß er stets das Besondere ins Ganze fügt. Von der relativen Konzentration der Umstände auf den Toten mitgenommen kann man einen Augenblick vergessen, daß auch hier die Darstellung des Nackten einer immerhin »natürlichen«, immerhin gesellschaftlich gegebenen und bedingten Situation eingefügt und untergeordnet wird. Hier ist nicht nur Malerei des Nackten. Hier ist ein anatomisches »Theater«; hier ist eine der wenigen

Situationen, in denen das Nackte auf nordischem Boden sich selbst ergibt — doch immerhin *ist* es eine dieser Situationen; eine armselige Situation, eine macabre, wie sie dem Norden geziemt — aber es ist und bleibt doch eine der Situationen, in denen das Nackte sich als gesellschaftliche, ja institutionelle Möglichkeit auftut. Das Nackte ist wohl »an sich« gewollt und gesehen und aufgeboten; aber es ist dennoch auch in einer sozusagen sozialen Verknüpfung dargetan, die den Daseinsformen im Norden angehört. Die »Anatomie« des Malers wird die »Anatomie« der Ärzte; es ist die zweite, die der ersten die natürliche Verfassung anweist und ihr den Charakter des Ausgesonderten — des Ausgesonderten im gesellschaftlichen und künstlerischen Sinne — wieder fortnimmt; es ist die zweite, unter welche die erste sich fügt, und es geschieht auf diese Weise doch ein Organisch-Ganzes, Soziologisch-Vollständiges oder zum wenigsten Mechanisch-Totales.

Man hat zu Leiden einen Gauner gehenkt, der vom Humor des Rotwelsch »het kind« genannt ist. Der Doktor Tulp erhält den Leichnam des Gehenkten für sein anatomisches Theater. Es ist nicht die Palästra der Griechen. Aber es ist eine relative Öffentlichkeit des Nackten im Norden.

Im übrigen ist das Nackte des Nordens, das Nackte des Rembrandt zumeist privat, und die Darstellung übernimmt den Charakter des Privaten. Was im Bereich des Mittelmeers nie denkbar ist, wird im Norden Gesetz: das Nackte ist intim. Im Süden, in dem der Renaissance wie im antiken, ist das Nackte und selbst das Gestellt-Nackte forensisch; es hat die Publizität des Humanistischen und sogar des Kirchlichen. Das Nackte des Rembrandt schlägt nicht immer, aber meistens ins Private und also Intime zurück. Es wird vertraulich. Es wird auch indezent: im Beginn der Ehe mit Saskia entsteht jenes bloßstellende Blatt mit Joseph und der Frau des Potiphar.

Die eigenen Frauen werden Modell: Saskia, Hendrickje. Rembrandt hat Hendrickje gemalt, wie sie ihm als nacktes Modell sitzt: es ist das Glasgower Bild von etwa 1650. Sie posiert inmitten aller Umstände des Ateliers: zwischen Büchern, Draperien, auf einem Podium, mit eigens gestellten Beinen, eigens vom Maler gelegten Armen; ins volle Licht gerückt, während der Maler-Liebhaber, der in diesem Augenblick wohl selbst nicht weiß, was er mehr ist, ob nämlich mehr Maler oder Liebhaber, im Dunkel wie ein lauernder Erd-dämon, geballt wie ein schwerer chthonischer Geist sich gegen eine sanfte, schlanke und leichte Lichtgöttin zu verschwören scheint. Aber wie schön: wo das Modell recht eigentlich Modell ist, wo »Aktmalerei« betrieben wird, ist sie von Rembrandt sozusagen doch ins Ganze ihrer eigenen Umstände geschoben; er malt sich selbst als den »Aktmaler«, nimmt sich hinein; er nimmt, ach, auch seine Verliebtheit hinein — eine gnomische Verliebtheit; er nimmt sie an

seine Staffelei mit, und Hendrickje wird von einer reizenden Metamorphose in einen Zustand gehoben, der kaum der ihre ist, denn sie ist nicht so leicht, nicht so hell, nicht so hoch; ihre Glieder, eher kurz, sind nicht so schön gezogen! Der Zustand des Ganzen, die Darstellung der Situation selbst, aus welcher der Maler nicht heraustritt, macht auch diese Malerei des Nackten noch selbstverständlich, ja fast allgemein; hier ist ein Augenblick des Lebens, wie es eben verläuft; es gibt im Leben auch Maler, und wie es ihnen selbstverständlich ist, nichts zu sein als Maler, so ist es ihnen zuzeiten selbstverständlich, eine Magd und Geliebte auszukleiden und nackt zu malen; auch dies ist das Leben. Die Metamorphose dann hebt dies Bild an den hochgelegenen Rand des Dichterischen, welches die Wahrheiten bestätigt, indem es die Wahrheiten vergehen macht . . .

Hendrickje ist ihm noch oft Modell für die Nacktheit der Frau: sie, Hendrickje, wird hinter der Pariser Studie der Susanna (von etwa 1647) vermutet; sie wird auch hinter der glorreichen Londoner Studie (von 1654) erkannt, auf welcher eine schwere, etwas kurze Frau, das Hemd hebend, ins Wasser steigt.

Es ist gesagt worden: die Darstellung des Nackten gerate bei Rembrandt notwendig meistens ins Private und also ins Intime, Vertrauliche; zuweilen notwendig selbst ins Indezente. Aber welche Definition des Rembrandt könnte gewagt werden, wenn sie nicht, kaum gewagt, wieder zurückgenommen werden müßte!

Es ist wahr: die Pariser Studie zur großen Berliner Susanna trägt alles Aroma des Vertraulichen, ja wahrhaft (nicht nur fiktiv) Überraschten. Auch alles andere ist ihr nachzusagen, das dem Nackten bei Rembrandt je als Attribut der Befangenheit nachgesagt werden kann: hier ist, was vorhin als »das Verstockte« des nordisch Nackten bezeichnet wurde; hier ist jenes nordisch Nackte, das nicht die klassische Unmittelbarkeit des Nackten hat, sondern sich mit seiner eigenen Leiblichkeit noch immer wie mit einem schlecht anliegenden Kleide verummmt. Hier ist auch das Sündhafte des nordisch Nackten, ja das Lasterhafte. Hier ist sogar das Hexenhafte — und man wundert sich, daß diese gröblich Nackte nicht auf einem Besen reitet. Hier ist das »häßlich Nackte«, die nackte Mißform. Und endlich wieder: hier ist ein beklemmender Ton von Intimität; hier ist ein beunruhigendes Gewirb und Wetterleuchten des Nicht-Selbstverständlichen; des Nicht-Selbstverständlichen, das von keiner Öffentlichkeit vertragen würde.

Aber immer sind wir bei Rembrandt im Zauberreich der Verwandlungen. Keines von allen jenen Attributen ist unwahr; doch keines ist so wahr, daß es nicht verwandelt und also aufgehoben werden könnte, während es von Rembrandt selbst ausgesagt wird! Denn plötzlich erscheint das Intime in

ein nur eben Sachliches, sachlich Mögliches, sachlich Notwendiges verwandelt; das Überraschte (gegenständlich Überraschte) dieses Nackten wird durch eine höhere Überraschung eingeholt und überholt — durch das Überraschende der anschauenden *Sachlichkeit* und der *malerischen* Anschauung. Das Intime verharret; aber es gewinnt das Maß möglicher Öffentlichkeit, das von den zwei Augen des anschauenden Rembrandt, des Beobachters und Malers, besser verbürgt wird, als es durch zweitausend Augen müßig Neugieriger geschehen könnte. Um den Blick des Rembrandt entsteht eine Größe des Raums, die so gut ist, wie ein klassisches Forum, und die dazu noch erstaunlicher ist, weil sie von einem Riesig-Einzeln erreicht wird. Und auch das Modell wird verwandelt. Wo sind wir doch? Bei Hendrickje oder bei Saskia? Wer von beiden war uns die »Hexe«? Hendrickje nicht. Und dennoch macht der liebende Maler sich kalt und böse, wenn er jetzt Hendrickje betrachtet — jetzt; dennoch macht er sie, die er liebt, die ihn liebt, böse und rötlich; er sieht über sie hinaus, zurück — sieht Hendrickje in Saskia zurück, mischt eine sehr unheimliche und kaum bewußte Erinnerung an Saskia in die sonst stets begütigende Erscheinung der Hendrickje. Oder — wenn dies nicht wahr ist: so sieht er hier doch immer über Hendrickjes Wesen hinaus ins Gefährliche, ins Branstige. Weshalb er dies tut? Wer kennt die Halluzinationen eines großen Malers, der ein unglücklicher Mensch ist; wer kennt die Gesetze, nach deren Zwang die ungeheure Phantasie eines Künstlers die offenbaren Tatsachen — da sie ihm nicht genügen können, weil er ein Künstler, also ein Verderber und ein Schöpfer, ein Zauberer, ein Hexenmeister ist — ich sage: wer kennt das schreckliche Gesetz, nach dessen Zwang die reißende Einbildungskraft eines Künstlers, reißend wie ein böser Wolf, die sichtlichen Tatsachen aus ihrem ruhigen Stande reißt und in ihr Gegenteil verwandeln muß — ja *muß*? Ist doch auch immer der große Vorwand des »Malens« und des »Malerischen« davor: die schreckliche zwar, doch auch verführerische Gabe zur *schönen Entstellung*! Hier ist Hendrickje. Sie ist nicht klassisch anzusehen — gewiß; auch sie ist Holländerin, und also wird auch sie ein wenig verstockt sein. Aber was tut Rembrandt noch darüber hinaus, indem er malt: er staut ihr Fleisch und Fett, staut ihre Haut, macht das gute Fleisch der Geliebten käsig gerinnen. Eine arge Verwandlung! Aber sie ist auch einer der Wege, der aus dem Allzuvertraulichen ins Imaginäre hinausführt, das den Peinlichkeiten der persönlichen Prüfung entzogen bleibt. Und dann, dies alles, dies Arge, dies Verhängnisvolle, dies ungerecht und grausam Verwandelte — es ist *gemalt* und eigentlich erst durch das Malerische selbst verwandelt. Kaum je habe ich so tief den Sinn des Wortes eines gescheiten Malers unserer Zeit gespürt, das da lautet: *die Phantasie liege im Male-*

rischen. Wahrhaftig birgt hier das Malerische den letzten Grund der Geheimnisse. Man definiert auch die ganze Unheimlichkeit des Geistes, der diese Studie auf sehr sinistre Weise beherrscht, wenn man betrachtet, wie hier das *Malerische* getan ist: wie die breit und dick gemalte Paste gleich goldgelben Lappen aufliegt (wobei die Lappen auch Fleisch bedeuten, nicht nur ein Lendentuch); wie das Verkümmerte, das fast Krüppelige, das sicher Rohe, Unedle, Niedrige in dieser verummenden »Aktmalerei« verschwindet als in einer Hülle, die aus lauter Lappen schließlich ein einziger goldener Mantel wird — ein Mantel der heftigen, bösen Liebe und der gerührten Liebe auch! Die Augen und die Haare scheinen rot, und dies Rot wird um so eher geglaubt, als der Hintergrund des Bildes rosaschweiflicht und bläulichgrün (fast grünspanig) ist und das Dunkle allenthalben moorbraun wie die Heimat von Salamandern. Aber wie geschieht uns doch zuletzt: das Malerische, dicht, satt, breit, offenkundig, ja zäh getan, hebt sich auf wie eine bloße Erscheinung — wie ein Geist; das Malerische wischt sich wieder aus, verzischt, verlöscht; das goldweiße und grüngraue Tuch fällt endlich über nichts zusammen; es bleibt nichts übrig; in der äußersten Metamorphose wird die erste Verwandlung, jene arge, wieder aufgehoben, und alles steht im Zwielflicht des ungewissesten Spiels, der ewig gewandelten Einbildung — so sehr auch alles als Tatsache bestätigt schien und scheint, so barock-proletarisch das modellierte Fleisch um Rippen und Rückgrat liegt, am Knie sich staut, am knochenlosen Bauch sich faltet . . . Was bliebe nun übrig von gewissen ersten Gedanken an »Vertraulichkeit«, was von ersten Beklemmungen über dies »Intime«?

Rembrandt hat auch das Private des Nackten möglich gemacht. Er hat ihm eine Publizität gegeben — *seine*, die im Erbe die unsere wird. Doch gar die Londoner Studie einer Badenden! Hendrickje hebt das Hemd bis zum Schoß, und wer wollte bezweifeln, daß ein Mann vom kochend-dicken Blut des Rembrandt, ein Mann mit seiner Stauung der Säfte die Sensation dieser Haltung im allergegenständlichsten Sinne kostet! Trauen wir doch nicht den unentwegten Ästhetikern: Rembrandt hat die Wollust des Leibs, um die Wollust der Malerei zu vermögen; die eine Wollust spannt ihm die andere, und in der Gegenseitigkeit der Gelüste gibt es keine *ganz* gewisse Orientierung, ob auch Houbrakens vorhin berichtete Geschichte wahr sein mag, nach welcher Rembrandt einmal einen Schüler, der das Modell verkostete, bevor er ans Malen ging, aus der Schule geworfen hätte; das Unrecht des Schülers bestand nur darin, daß er sich selbst um die Spannung des Malens betrog, indem er die Spannung des Leibes löste, bevor sie in der Spannung des Malens die Einheit einer obersten Höhe erreicht hatte . . . Hendrickje im gehobenen Hemde, das oben im Ausschnitt eine kräftige Brust gewahren läßt: sie ist ein Opfergedicht des

Rembrandt an den Cupido. Aber sie ist ein *Gedicht*; und kein Cupido ist je so majestuos gewesen, daß er die majestuose Breite dieses Gedichts verdient hätte, das alle Spannung im Großartigen verewigt. Denn auch das Ewige der Spannung ist in diesem Bild: ein Ewiges, das noch viel mehr ist, als je eine Lösung zu sein vermöchte. Hendrickje blickt nieder; sie sieht ihr Bild im Wasser, das licht und unbewegt, nur etwa kreisend um den Einstieg, heraufglänzt; sie steht breit, und ihre Breite wird auch eine Form der Würde, ihre Kraft eine Form der Mächtigkeit; die dunklen Hintergründe vor der goldenen Frau und dem purpurnen Kleid am Ufer schauern. Was wäre schöner als die Spannung, die in diesem der Ewigkeit vergleichbaren Augenblick sanft wird, ohne eigentlich »gelöst« zu sein — was schöner als solche Gleichung des Gespannten und des Ruhigen? Sie ist im Jenseits die Form des Glücks; und da dies Bild so gespürt wird, hat es Anteil am Jenseits; dies Bild, das einen Augenblick die Farbe einer zwar starken, aber privaten Begierde zu tragen schien.

Die Radierung mit Joseph und der Frau des Potiphar, im Jahre der Verbindung des Rembrandt mit Saskia entstanden, mutet das Äußerste an Vertraulichkeit zu; aber das Intime ist inmitten einer krassen Tatsächlichkeit eine Allegorie; Allegorie nicht bloß der begehrliehen Heftigkeit zwischen den Gatten, sondern darüber hinaus eines pandemischen Erotismus, der aus der Verbindung zweier so besonderer Menschen mit schrecklicher Geilheit aufschießt.

Vollends ruht das Petersburger Bild der sogenannten Danae in der ganzen Schönheit der Verallgemeinerung, so sehr man das Besondere der Persönlichkeit empfindet, die hier nackt und wartend zu Bette liegt. Verhaeren nennt im Hinblick auf dies Bild den Rembrandt einen zweiten Kandaules, der seine Gattin dem Fremden nackt zeigt, da er sein Entzücken an ihr in sich selbst nicht zusammenzuhalten vermag. Der Vergleich *scheint* nur zu dem Motiv der »Indiskretion« zu stimmen. In Wahrheit ist das Intime sowohl in dieser Vergleichung als auch in dieser gemalten Leinwand selbst über die Enge seiner eigenen Grenzen hinausgehoben. O ja — die Geste des Kandaules *ist* intim; dies Bild des Rembrandt *ist* intim; aber auf dieser Höhe des »darstellenden« Mutes wird selbst das Intime eine legitime öffentliche Angelegenheit; es wird zum wenigsten eine wunderbare Fiktion des Öffentlichen; das Öffentliche wird zum wenigsten *gedichtet*! Ja das Intime empfängt im Öffentlichen eine höhere, wesentlichere Existenz.

Gedichtet . . . Aber alles wird gedichtet — alles in diesem Bilde. Saskia ist nur die Wurzel des Gedichts. Heißt Saskia hier denn nicht auch Danae? Das Motiv der Mythologie ist nicht gleichgültig; es bildet eine ideale Atmosphäre aus. Und wäre Danae sogar der Saskia buchstäbliches Bildnis, das Bildnis ihres Leibes, da Rembrandt dem Leib dennoch ein Haupt gegeben hat,

das offenbar nicht das Haupt der Saskia ist: so wäre selbst das Besonderste, das Eigentümlich-Erfahrene gleichsam vor und über die Erfahrung und also über die Vertraulichkeit gestellt. Wie sich die linke Brust, die Herzbrust an Hand und Kissen drängt, wie sich die Falte zwischen Brust und Oberarm zieht und verzweigt; wie die Weiche zwischen Brust und Hüfthöhe sich einbuchtet; wie die zwar satte, materielle Kleinheit des Busens zur gesenkten Fülle des Leibs in einem eigentümlichen, schon persönlichen Verhältnis steht — wie überhaupt das Individuelle dieser nackten Figur unter starken Akzenten liegt; wie endlich das Antlitz, zwar dem der Saskia unähnlich und dazu bestimmt, von ihr durch Beirung hinwegzuführen, doch gerade ein Beispiel des Bildnismäßig-Persönlichen ist und, wenn auch nicht Saskia, so doch den *Grundsatz* des Persönlichen einzuführen scheint: wie dies alles also persönlich anmutet, ebenso ist es auch jenseits des Persönlichen; nämlich des »Persönlichen« im bürgerlichen Sinne. Denn es kommt darauf an, zu verstehen, daß nicht nur »das Allgemeine« sondern auch das Persönliche eine Kategorie der Dichtung sein kann. Erst dies begreifen, heißt das Ereignis dieses Bildes begreifen. *Dies Bild ist das Persönliche als Kategorie der Poesie.* Man fragt, wie dies überhaupt sein könne. Es ist niemandes Sache, dies Verhältnis, das sich selbst zu widersprechen scheint, zu erklären. Die Kunst selbst ist von Wesen paradoxal. Sie ist von Wesen fiktiv, sie überspringt die Tatsachen, denen sie ein gesteigertes Leben gibt, und überspringt sich noch selbst. Zu sagen, daß in allem Persönlichen einmal das Ganze vorkommt: dies wäre viel zu wenig gesagt. Es ist von mehr die Rede: davon, daß das Allerpersönlichste den Charakter sowohl des im *nächsten* als auch zugleich *entferntesten* Sinne Existenten haben kann; davon, daß in der besonderen Konkretion, der persönlichsten, die äußerste Abstraktion erreicht werden kann — die dichterische. Mehr zu sagen ist nicht möglich. Die Behauptung fühlt sich gänzlich auf die Bestätigung durch die Empfindung angewiesen, wie sie aus nichts als aus der Empfindung hervorgeht — obwohl aus der *Genauigkeit* der Empfindung. Im Jahre 1823 sagt Goethe zu Eckermann: »Solange man sich im Allgemeinen hält, kann es uns jeder nachmachen; aber das Besondere macht uns niemand nach, warum? weil es die anderen nicht erlebt haben. Auch braucht man nicht zu fürchten, daß das Besondere keinen Anklang finde. Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit; denn alles wiederholt sich, und es gibt kein Ding in der Welt, das nur einmal da wäre...«

Alles ist persönlich; ja alles ist anzüglich; und alles ist wie erdacht. Der Heiligenschein der Idee webt um die penetrante Wirklichkeit des Bildes und führt die Realität aus ihr selbst heraus — auf Sekunden, in *Intervallen* der

Sekunden. Es ist recht, daß dies Bild so golden ist. Es hat, sinnlich, von tausend schwärmenden Begierden des Fleisches getragen, doch mit dem Heiligen zu tun. Man kann nicht wagen, die Empfindung zu begründen; Argumente haben hier überhaupt den Sinn verloren; man steht hier nicht mehr in der Zone der Begründungen; aber es ist wohl erlaubt, die Empfindung zu hegen, denn sie ergibt sich, stellt sich ein, und in diesen Bezirken ist Empfindung keines Betrugs mehr fähig. Hier ist eine *Allegorie* des Heiligen, wenn nicht ein Heiliges selbst. Ach ja — das Heilige *selbst* wird hier wohl nicht mehr sein. Denn wie ist es mit dem Heiligen sonst auf Bildern — auf denen der Alten? Dort ist der Hintergrund des Bildes eine goldene Wand; das Gold ist wie eine abschließende, einschließende Wand gemauert; die Figuren der Menschen, auch der heiligen Menschen, sind auf goldene Mauern profiliert, aber die Profile sind im profanen Sinne wirklich und haben an der Heiligkeit des goldenen Grundes keinen unmittelbaren Anteil. Selbst die Heiligen wagen nicht, in das Gold hineinzugehen; es hält sich abseits — eine Wand aus Gold, und vor ihr spielt und blutet das wirkliche, ja profane Dasein. Höchstens daß den Menschen, denen die Heiligkeit zuerkannt ist, die feste Selbständigkeit einer goldenen Scheibe über den Köpfen steht; aber auch an dieser Scheibe haben die Leute nicht eigentlich Anteil, sondern die Scheibe steht über der Personalität der Leute — ein durchaus Objektives, gänzlich Anonymes und wohl gerade darum ein durchaus Heiliges; denn es muß wohl die Eigenschaft der Heiligkeit sein, daß sie sogar den Heiligen nicht sinnlich erreichbar ist: daß sie sich, wenn man so sagen darf, mit der empirischen Personalität der Heiligen noch nicht vermischt — wenigstens nicht fürs Menschaugenauge. Es bleibt eine Sonderung. Anders dies Bild des Rembrandt. Der goldene Grund ist aufgelöst. Die goldene Wand wird Atmosphäre; sie wird Nebel, Rauch, Dunst, und sie durchräuchert selbst die Vordergründe des Bildes; ja die Ignuda des Rembrandt ist beinahe wie aus lichthem Gold gemacht. Ich wage nicht, zu sagen, daß dies noch die durchaus echte Heiligkeit sei. Ich wage aber auch kaum, darüber nachzudenken.

Was wir sicher wissen können, weil wir die Gewißheit des Fühlens haben, ist dies: daß über dem Persönlichen die Farben und die Malerei in unaufhörlichem Dichten begriffen sind. Schon die bewegte, rollende Form des Barockbetts hält sich und die Frau in einer Sphäre des Unwahrscheinlichen, welche die Sphäre des Dichterischen ist; die phantastische Vergoldung aus dem Pinsel des Rembrandt tut das Übrige. Die überschwängliche Fülle des Goldes: sie macht aus der Szene die Luxuriosität einer goldenen Höhle, und diese Höhle hat in der Welt kein Dasein mehr, obwohl man gar denken könnte, sie sei unterirdisch. Gold ist überall ins Bild gestreut: im kastanienbraunen Haar

stecken goldene Agraßen; Goldspangen umschließen die Handgelenke; die weißen Atlaspantoffeln sind mit Gold gestickt; der Amor überm Kopfende der Bettstatt, das üppig barocke Schnitzwerk am Fußende ist prall von Gold; die Stickerei der Bettdecke ist rotes Gold. Selbst was etwa nicht golden ist, scheint Wandlung oder wenigstens Bezug des Goldenen. Das Oliv der Vorhänge ist dem Gold so nahe wie Bronze. Die Perlen fügen sich schimmernd ins Gold. Die männische Alte, Wärterin, Kupplerin, in rotbrauner Mütze, in gelb- und grüngestreiftem Kleid, ordnet sich ein; das mattere Rot der Tischdecke im Vordergrund, die mit Gold mächtig bordiert ist, das schärfere Rot der Bänder an den Handgelenken macht Gold noch höher leben, gibt ihm Blut; die bläulichen Töne des Lagers, köstlich kühl unter dem heißen goldenen Schwall, tragen das Goldene durch die Spannung des Kontrastes in um so gewissere Höhen. Steht nicht die goldene Sonne an einem blauen Himmel?

In diesem erhabenen, turbulenten und beinahe wie Lava furchtbaren Glanz wird die frauliche Wärme des nackten Leibs vollends zum reinen Zauber des Märchenhaften; selbst dort, wo dieser Leib nicht die absolute Schönheit der Leiber des Südens hat (und in der Tat: er hat sie nicht); und daß der Schoß eines Weibes hier die genaue Mitte eines Bildes macht, mag eine zwingende Fügung der Begierde sein — aber es ist auch eine *Idee* der Begierde und vergeht im Unbenannten . . . Es mußte gesagt werden, dieser Leib habe nicht die absolute Schönheit des Südens. Allein — so muß man schließen: was besagt es? Die Ignuda des Rembrandt, gar ins Lebensgroße ausgespannt und ohne sich darin zu widerlegen, ist der Venus der großen Italiener zugeordnet; ist sie antik trotz diesem oder jenem nicht »Vollendeten«, so ist sie es nur um so mehr; ja das im Vergleich mit den Frauen des Mittelmeers minder Vollkommene wandelt sich in ein Rührend-Höheres; ist die Allegorie des Südlichen so sehr im Nördlichen befestigt, so wird sie im Gedicht nur eine Spannung mehr, die dazu beiträgt, zu überheben, was festliegt. Das Hin-und-Wider, das einen Stil ausmacht, vermehrt nur die natürliche und tiefe Wahrheit der Dichtung. Der Dichtung! Aber sie ist eine Wahrheit.

Man hat dies Werk des Rembrandt, das wahrhaftig den Titel eines Werkes verdient, in den innersten Bezirk seines ganzen Schaffens gerückt. Ich zögere nicht, der allgemeinen Begeisterung zuzustimmen. Doch wenn ich zwischen dieser Ignuda, der man den Namen einer Danae kaum mit Unrecht gab, und der Bathseba des Louvre zu wählen hätte, so würde ich dennoch die Bathseba wählen. Deswegen wohl, weil diese Bathseba ebenso der Gestalt und dem Herzen der Hendrickje nahekommmt, wie die »Danae« der vergrößerten Erscheinung einer sinnlich geweckten Saskia — doch nicht dem Herzen der Saskia, denn wo eigentlich wäre es . . . Der Leib der »Danae« ist nicht ein Leib, der ein Herz



Bathseba (wahrscheinlich Hendrickje Stoffels)

umschließt; und es war vielleicht etwas falsch, von einer »Herzbrust« zu reden. Bathseba aber im Louvre — sie hat ein Herz; dieser nackte Körper ist ein Körper um ein Herz herum; hier wird durch einen Leib ein Herz dargestellt. »Danae« scheint im sinnlichen Glanz ihres Leibs und im barocken Rauschen der goldenen Muschel, worin sie wohnt wie ein Meerwesen, des Herzens und überhaupt der tiefsten menschlichen Empfindung, die immer traurig ist, noch zu entbehren; alle dünstende Köstlichkeit ihres Leibes, alle tosende Pracht um sie her scheint trotz dem Persönlichen, ja trotz den leisen Spuren menschlicher Bedürftigkeit sie aus dem Menschlichen herauszuheben — während Bathseba in jedem Zug ihres Gesichts, in jeder Form ihres Leibs jene gute Melancholie ausströmt, die der unbegrenzte Vorrang Hendrickjes ist. Ja das ganze Bild, das »Nebenwerk«, Motiv, Hintergrund — alles verweilt hier wunderbar in der Haltung und Farbe des Melancholischen; überall ist der Widerschein oder Schatten eines guten und traurigen Herzens. Jede Spur der Eitelkeit, im Bild der Danae freilich weit über die Spur hinaus ins Grandiose, Pathetische gesteigert, ein goldenes Klima, in dem das Menschliche zu leben gewürdigt wird, ist in dem Bilde der Bathseba getilgt. So hoch man jene Danae bewundern, so sehr man sie selbst lieben muß: *ein* legitimer Affekt wird an ihr nicht zufrieden — und vielleicht ist er der schönste, denn er wäre ein Affekt, der an die Wehmut grenzt; sie aber, diese der Wehmut nahe Empfindung wird an der Erscheinung reif, die »Bathseba« heißt und der Hendrickje auf den lieben Leib gedichtet ist.

Man geht im Louvre vielleicht einige Male an dem Bild vorbei, ohne es recht zu spüren. Setzt man sich aber eine Stunde lang in aller Stille davor, willens, von nichts und niemand sich stören zu lassen, sich auch von sich selbst noch abziehend, so fängt dies Bild, ein scheinbar etwas stumpfes Bild, mit stillem Atem an, sich zu rühren. Es wird nicht viel geschehen; diese Nackte sitzt, und sie wird immer sitzen; nur daß ihre Brust beginnt, sich ein wenig zu heben und zu senken; nur daß der Mund unter der geneigten Melancholie der Stirn, unter dem Trauerschleier der langen Wimpern einmal einen leisen Seufzer entsenden wird, um sich sofort wieder zu schließen und diesen Seufzer beschämt sogleich wieder zu verleugnen; nur daß der zu traurigen Gedanken stimmende Brief des Königs David in der Rechten einmal ein wenig knistern wird, die Linke aber, eine große, arbeitsame, etwas rote, etwas proletarische Linke, die Linke der Schaffnerin Hendrickje, im Linnen sich um die Breite eines Fingers verrücken wird, um einen neuen Stützpunkt zu ertasten, als wäre der besser; nur daß im Hintergrund der Brokat, von dem man nicht weiß, ob er golden oder lila ist, sich ein wenig regen wird, als wäre etwa eine Katze darunter; und nur, daß man endlich eine Gebärde der Alten gewahren wird, die bislang unbeobachtet den Fuß der Gebieterin pflegte. Sie ist so wenig da, die Alte; man ahnt

kaum, daß sie beschäftigt ist; doch alles, was je in diesem Bilde sich rühren mag, geschieht so verhohlen, daß auch die gespannteste Aufmerksamkeit es kaum gewahrt. »Still-Leben.« »Nature morte.« In der Tat scheint hier Natur erstorben, wenn sie im Bild der Danae golden aufgeht. Hier ist die Umkehrung der Danae, ihr Gegenteil. Auch hier ist Gold, wie überall bei Rembrandt Gold ist; aber es vergeht jetzt in der Farbe der Traurigkeit; es vergeht im Lila des Brokats, das einen der wehmütigsten Hintergründe des Rembrandt macht; es vergeht am Violett der Alten, die der Bathseba zu Füßen kauert — an diesem purpurnen Violett. Es vergeht — ja; und es kommt wieder, ein wenig; denn Rembrandt kann ohne die Herrlichkeit des gemünzten, aber nicht ohne die Herrlichkeit des gemalten, gedichteten Goldes leben; ein Krösus der goldenen Begeisterungen noch mitten in der fliederfarbenen und violetten Traurigkeit. Das Laken ist weißgolden. Die Nackte ist blond. Auch Feuer schlägt in diese Melancholie: im goldenen Haar sitzen rote Korallen; über die Achsel fällt ein hochrotes Band; rechts unten brennt ein Rot — man weiß nicht wieso, aber man ahnt weshalb; und plötzlich wird auch der violette Purpur um die Alte am Boden heißer, röter, lebendiger. Metamorphose. Und Metamorphose über Metamorphose: denn endlich zieht das ganze Bild sich in einer der Mitte nahen Stelle zusammen, auf die man anfangs am allerwenigsten geachtet hat; unterm lilagoldenen Brokat, der im Hintergrunde starr sich bauscht, zwischen dem Knie der Nackten und dem Profil der Alten ist ein rauchgraues Etwas, das vielleicht nichts sein wird als Malerei, Malerei »an sich« — und diese Malerei wie Rauch oder Asche wird nicht nur das Schönste im Bilde sein, sondern auch, wiewohl nur Malerei, den Sinn des Bildes zu umfassen scheinen; man kennt ihn nicht — er ist nur mysteriös, aber man will ihn auch gar nicht erfragen . . . Genug, daß hier Liebe traurig ist. Wie hätte auch die Geliebte eines Königs David, der den Uriasbrief schreiben kann, der zudem eigentlich Rembrandt heißt, Ursache zur Heiterkeit? Und ist das traurige Profil mit seiner eigenen nachdenklichen, melancholischen Deutlichkeit nicht genug, so wird die rauchfarbene, aschefarbene Malerei unter dem mythischen Gebirge des lilagoldenen Brokats Ursache genug zur Traurigkeit gegeben haben; Bathseba scheint hinzublicken; sie sieht in Rauch und Asche . . . Es ist eine Grabstele. Auch dies noch einmal: es ist »Bathseba«; es ist Bibel. Man darf den Namen nicht damit abtun, daß man sagt, er sei »eben ein Name,« das heißt eine Aushilfe aus einer Verlegenheit. Heute erteilen Maler auf diese Weise ihren gleichgültigsten nackten Figuren einen Namen. Wenn aber Rembrandt ein Bild Bathseba nennt, ein anderes Susanna, so ist mit diesen Namen etwas *geschehen*: so ist durch sie ein neuer Raum aufgetan, der eine Verwandlung begünstigt, die dem Namen gemäß ist. Auch dies muß ausge-

sprochen sein. Bibel und Mythos sind diesem Maler, der das Genie der gegenständlichen Wahrheit besitzt, nicht gut genug, eine beziehungslose, also falsche Nomenklatur zu liefern. Auch der Name wird ihm ein Element der Wahrheit und der Metamorphose. Er hebt das primitiv Erfahrene auch mit dem Namen in eine Situation, der gesteigerte Bedeutung wirklich zukommt, wenn er auch das Idealische nur aus der primitiven Erfahrung zu sättigen vermag.

Dies Bild »Bathseba« ist einmal Hendrickje gewesen. Vielleicht, daß Hendrickje in diesem Augenblick Cornelia im Leibe trägt, wie Bathseba nach dem Wort der Bibel schwanger ist. Hier ist die Hand der Arbeiterin Hendrickje; die gebrauchte Hand; dies ist die Prosa ihrer Hand und dies die Prosa ihres Armes; ihr Handgelenk ist nicht adlig; ihr Leib gleicht etwas einem Balg; es ist die gestaute, gestockte Leiblichkeit der Niederländerin; es fehlt die Straffheit des Freien im klimatischen und gesellschaftlichen Sinne; es ist eine niederländische Dienerin; es ist Gesinde in Holland. Dies alles ist *noch*. Und wie sehr ist es nicht mehr. Das Haupt ist edel. Ausdruck, Wölbung, Buchtung des Profils, die Schwingung der Kieferlinie ist edel. Ein nobilitierender Ton geht von diesem Antlitz über das Ganze hin, das ohnedies in der Vornehmheit gebrochener Farben ruht und allenthalben die Vornehmheit des Traurigen hat. Und mir scheint: es würde dieses edlen Profils, das man gewiß um nichts vermissen möchte, nicht einmal bedurft haben. Denn hier geschah am Nackten selbst, was vorhin gesagt wurde: aus dieser nackten Leiblichkeit wird das *Herz* gespürt; es wird an ihr die menschliche Güte gespürt; es wird das Leiden gespürt; es wird an ihr die ganze Weite einer Welt moralischer Empfindungen aufgetan und wieder zugeschlossen. Alle Prosa — und aus ihr alle moralische Erhebung und alle Poesie . . . Um das Wunderbare aber noch genauer auszudrücken: hier ist das Verwandelte in sich selbst zurückverwandelt, und hier, an dieser Stelle, ist es deshalb so schön! Rembrandt hat nichts zu tun als Hendrickje in Hendrickje zu verwandeln. Er braucht sie nur in ihr selbst *wiederzufinden*. Dieser Übergang von ihr zu ihr selbst, der gar kein Übergang zu sein scheint und dennoch einer ist, der feinste, letzte — er ist vollkommen genug, aus dem Gemeinen das Ungemeine zu machen, aus der Prosa die Poesie und (damit auch dies noch einmal gesagt stehe) aus dem Persönlich-Menschlichen das Göttlich-Allgemeine, das über aller Vertraulichkeit verweilt, ohne sie aufzulassen.

Ach, er verrät den Leib der Hendrickje nicht einer vulgären Neugier. Er löscht die vulgäre Neugier der Menge aus, und so thront dieser bloße Leib, genau und überhoben, sachlich und idealisch, wahr und gedacht, gedichtet, über allem in der Einsamkeit, wo das Intime seine eigene Öffentlichkeit sein muß. Geht diese nackte Frau aus Rembrandts Händen nicht beinahe so hervor, als wenn sie aus Gottes Händen hervorgegangen wäre? Gott dichtet, indem er

wahr ist; *er phantasiert in Tatsachen*; und vor seinem Blick ist alles offenbar, was den Menschen versteckt ist, die nicht das genaue und zugleich weite Schauen des Rembrandt haben — welcher ein Enkel Gottes ist.

Diese Bathseba des Louvre heißt bei Jakob Burckhardt »lächerlich abschreckend«. So sehr wir sie lieben: wir könnten den mittelmeerländischen Standpunkt Burckhardts finden; aber er würde uns nichts anhaben. Er würde uns auch dann nichts anhaben können, wenn wir ihn — was leichter wäre — gegenüber zweien nackten Frauen aus der Frühzeit des Rembrandt fänden: gegenüber der »Diana« von etwa 1630 aus der Pariser Sammlung Warneck und gegenüber der Haager »Andromeda« von etwa 1634. Die beiden Bilder liegen vor der Verbindung mit Saskia. Die Modelle sind Modelle — oder Mädchen, deren Nacktheit sonst zu kaufen ist. O ja: sie haben die ganze »lächerlich abschreckende« Häßlichkeit ihrer Rasse; fast nirgends so sehr wie hier ist es erlaubt, von einem verstockten Fleisch, von einem gestauten Fett zu reden; man meint, die Massen verschieben zu können, derart nämlich, daß sie ihre ursprüngliche Form nicht wiederfinden; beinahe sind diese Leiber ohne anatomische Norm und überhaupt ohne plastisches Gesetz; sie sind wahrhaftig Bälge — mit irgendeiner breiig-dicken Materie gefüllt, die nicht bis zu einer sicheren Ordnung des Aggregats gediehen ist. Dazu: die kreisrunde Stumpfheit des Gesichts der Diana; die staunenerregende Abscheulichkeit, Gewöhnlichkeit des Angesichts der anderen — eine Gewöhnlichkeit des Angesichts, die mit der Vulgarität des Leibes in der Tat alle Mythologie des Mittelmeers zu lästern scheint. Das Zäh-Faltige an der Wurzel des aufgereckten Armes; die gemeine Substanz des Fleisches, die Billigkeit des Hautgewebs, die Schlaffheit des leiblichen Stoffs in beiden Bildern; die unedle Größe und Dicke der Köpfe, das Ungezüchtete, Unrassige solcher Nacktheit . . . Ja; dies alles ist offenbar; und mehr: es scheint dem Maler, dem bewußten oder unbewußten, auf diese Tatsachen *anzukommen*! Er scheint sie mit dem Willen oder dem Instinkt zu *suchen*! Er ist willens oder ist getrieben, sie wahrzuhaben, sie zu beurkunden — ohne Schonung für sie, für sich, für andere. Aber wie kommt es, daß diese Absurditäten, die Tatsachen sind, so sehr *bewegen*? Weshalb treibt jene Mythologie »Andromeda« uns das Wasser der Tränen bis an das Lid, anstatt uns aufzubringen? Weshalb rührt sie uns bis in die letzten Tiefen des Menschlichen? Ist es der mißförmige Rhythmus mißförmiger Arme, der uns rührt? Ist es das Häßliche also selbst? Ist es die Weise, in der »Andromeda«, das Dienstmädchen, das Hafenmädchen, die billige Amsterdamer Hure, den Kopf ausdreht, die Art, in der sie hinüberschaut, dorthin, woher, »abschreckend lächerlich« gewiß auch er, ein holländischer »Perseus« kommen würde, stummelhaft nach Größe und Form, in einen absurden Putz mit golden blinkendem Messing

ebenso verummmt, wie diese kümmerlichste Andromeda mit ihrem »Fleisch« verummmt ist — mit dieser vorstadtmäßigen Travestie menschlicher Leiblichkeit? Rührt uns die breite Nase der »Diana«, ihre abscheuliche Oberlippe, das Dumm-Aufmerksame ihres vorquellenden Auges? Ja: dies *Häßliche selbst* rührt uns; in diesem vorgetragenen Maß der Vollkommenheit wird auch das Häßliche eine Metamorphose des Schönen; und wenn wir uns je täuschen sollten, wenn je dies nicht wahr sein sollte, so dürfen wir wohl eher annehmen, daß ein naiver Niederländer Rembrandt Schöneres annoch nicht vorstellen kann, als daß wir denken sollten, er habe die Absicht, das Schöne trutzig ins Häßliche zu wenden; so dürfen wir wohl eher denken, dies seien zuerst die Frauen gewesen, an denen er, ein Zwanziger, die Frau erfahren hat — in dieser oder ähnlicher Gestalt sei sie ihm zuerst begegnet; er habe, las er Namen der antiken Mythologie wie Diana, Andromeda, ein Schöneres als diese Weiber aus Holland sich überhaupt noch nicht träumen können; er habe diese Weiber also *geglaubt!* Zum wenigsten ist es dieser Glaube, der uns so tief bewegt, daß wir nahe daran sind, zu weinen; denn was könnte mehr rühren als eine Liebe, die das Schöne noch und nur in dieser häßlichen Wahrheit der Erfahrung erblickt! Es wäre also diese Liebe, welche die Häßlichkeit verwandelt und in der Metamorphose sogar aus ihr eine Schönheit macht. Oder wäre es etwa nicht wahr, daß wir uns im Angesicht »Dianens« und »Andromedens« einbilden *können*, vor der Schönheit zu stehen? Ist es nicht gar auch wahr, daß in Augenblicken Diana die Ordnung eines antiken Reliefs, Andromeda samt ihren ausgebreiteten Armen eine klassische Reinheit, ja Abstraktion der Linie zu haben scheint — die eine wie die andere, ohne etwas zu suchen oder nur zu ahnen?

Es wäre gewiß nicht *allein* der Glaube des Rembrandt, der uns bezwänge. Es wäre auch die Realisation des Schönen in der Malerei; deutlicher: die Schönheit des Malerischen selbst, in welches die häßliche Tatsächlichkeit der Erfahrung verwandelt, verzaubert ist. Jene tiefe Satttheit, jene herrliche Dichtigkeit der malerischen Paste auf dem Bild der Pariser Bathseba von 1654 oder der großen Berliner Susanna: sie ist schon hier, zwischen 1630 und 1634, angefangen. Sind diese Weiber häßlich, ist ihre Haut reizlos-gemein: so bleibt dem menschlichen Herzen und Auge, dem die Kraft des Verwandelns geliehen ist, doch die Gnade, die rohe Haut eines Weibes in die edle Haut der Malerei über einer Leinwand zu verwandeln, und die Gnade, den groben und unreinen Poren der Wirklichkeit die starken und reinen Poren der malerischen Paste entgegenzudichten. Und damit nicht genug. Man kann den Leib, die Glieder auch des ordinärsten Weibes lagern und bewegen; und mit diesem Allerwenigsten an nackter Menschlichkeit, das weit unter der Schönheit der Tiere ist, die geordnete Ausbreitung einer »Komposition« zu vermögen, die »Diana«

heißen mag, dies Relief des Leiblichen oder diese Allegorie eines Reliefs mit diesem Stoff zu vermögen, so zu vermögen, daß Tintoretto oder irgendein Barocker nie und in nichts *mehr* wird bedeutet haben; dies Allermindeste, Allerunterste an Nacktheit so mit Linnen und Brokat zusammenzuordnen, daß doch ein lauterer Text des Schönen entsteht — dies könnte am Ende mehr gewesen sein als Alles, ja mehr als die Schönheit des Mittelmeers, die nichts hinterläßt als die Gewißheit, daß sie sich von selbst versteht. Und Rembrandt vermag sogar auch dies noch: zu überzeugen, daß auch diese, *seine* Schönheit sich von selbst versteht, obwohl sie ein wahres Wunder der Metamorphose ist. Er hat diese Diana auch radiert. Die Radierung bestätigt noch, was vom Bild schon getan ist: das Stumpf-Breite, Stumpf-Barocke als eine besondere Möglichkeit schöner Formalität. Gerade als formale Tat gehört Diana, früh gemalt und früh radiert, zu den erstaunlichsten Leistungen des Rembrandt.

Zuletzt noch dies: Rembrandt, etwa selbst doch von der Häßlichkeit seiner Weiber betroffen, findet die erschütternde Auskunft, diese Häßlichkeit der Person in eine wunderbare Schönheit baulicher und landschaftlicher Welt zu setzen. An der Berliner Susanna (die zu der freilich schöneren Skizze des Louvre gehört) ist die Metaphysik des breiten, tief olivenen Hintergrundes das Entscheidend-Schöne. Susanna und die beiden Alten, schön genug gemalt zwar, sind fast nur Staffage; das eigentliche Gegenspiel der Landschaft ist Susannens aufregend kardinalrotes Kleid mit dem leeren Corsage. Andromeda? Dies Bild ist das Bild von der Schönheit des Schilfs, der zur Seite am Steilufer steht. Dorthin wird der Blick gezogen; dorthin als auf die eigentliche Mitte des Schönen; Andromeda ist nur *neben* der Schönheit des Schilfs, welche wie die ganze graugrüne Witterung des Bildes eine metaphysische Schönheit ist. Sei es immerhin, daß der junge Rembrandt hier, mit solchen Weibern, gegen die Schönheit der Antikischen auch demonstriert habe; sei er immerhin *auch* polemisch! Aber er ist nicht *nur* polemisch, und die Schauer metaphysischer Schönheit kommen über ihn, wenn er, noch eines heimlichen Cynismus oder vielmehr einer heimlichen Wahrheit fähig, das phallische Schilfrohr malt; von dieser Stelle aus würde selbst der Polemische gläubig; sie macht den ganzen Maler, das ganze Bild rührend, auch das Nackte — wenn das Nackte nicht schon aus sich selbst so rührend wäre. Ein Mensch, ein Bild muß nur an einem einzigen Punkte bewegt, überzeugt, positiv und vom Metaphysischen her legitimiert sein: so wird das Ganze positiv, und das Polemische oder Ironische fällt zusammen wie nichts — vergeht in der Aufrichtigkeit des *einen* jenseitigen Augenblicks, der das Ganze bewältigt.

Das Nackte wahr malen heißt es aus dem Bereich der natürlichen Erfahrung nehmen. Rembrandts Dianen, Andromeden, Susannen, Bathseben sind aus

diesem Bereich. Dies gibt ihnen das Echte (eine Eigenschaft, die an diesen »Akten« nie genug zu schätzen ist), und im Echten verbürgt es ihnen auch ein unscheinbar-idealisches, uneingestanden-idealisches Moment, da es ihnen eine Stätte in den *Zusammenhängen* des Daseins anweist und ihnen erlaubt, auch aus dem einen Zusammenhang (etwa aus dem familiären) in den anderen (etwa den mythologischen, biblischen) auf natürliche Weise überzugehen; viel weniger möglich ist es ja, ein pures Aktmodell aus seiner Zusammenhangslosigkeit etwa in einen mythologischen Zusammenhang zu stellen; denn nur Zusammenhang erzeugt Zusammenhang. Daher das Überzeugende des Ganymed, der eigentlich Rumbartus heißt; das Überzeugende trotz des sogenannten »Unmöglichen«. Was einmal in einem Zusammenhang wahr gewesen ist, wird auch im anderen (diesmal im mythologischen) noch irgendeine feste Art von Wahrheit haben. Am gewissesten erweist sich dies an dem Christus, der eigentlich Titus heißt: an dem Münchener Christus, der eine Studie für eine Geißelung oder einen Ecce homo ist. Ja hier ist es nicht einmal mehr nötig, daß der Körper aus einem Zusammenhang in den anderen übergeht; denn hier scheinen beide Zusammenhänge, der familiäre und der evangelische, nur noch ein einziger Zusammenhang zu sein; wenn Rembrandt seinen Sohn Titus sich entkleiden sieht, wenn er ihn nackt sieht, ja auch wenn er ihn bittet, sich für den Maler eigens auszuziehen, so wird Titus ohne weiteres ein Gleichnis dessen sein, für den er gar nicht erst zu posieren braucht; er wird von vornherein dem Christus der Passion ähneln; hier *ist* wahrhaftig ein Mensch inmitten der imitatio Christi. Was überhaupt in Rembrandts Wohnung oder Atelier natürlich ist, das ist aus sich selbst hervor schon für einen evangelischen Zusammenhang und Sinn natürlich; Titus sieht gar aus wie Christus; vollends wenn Titus nichts am Leibe trägt; er ist »an sich« *wie* Christus.

Rembrandt versucht, das Nackte im Zusammenhang seines Lebens zu sichten. Man würde aber unvollständig von ihm sprechen, wenn man nicht zugebe: er hat auch reine, wenn man so sagen will: absolute Modelle gehabt. Man findet die direktesten Beispiele in der Radierung und in der Zeichnung. Und hier nun — hier wird auch er, Rembrandt, von der Trostlosigkeit des bloßen Aktzeichnens berührt: von der Trostlosigkeit des »ad hoc« in einer Zone, der das Nackte nicht ein natürlicher Zustand, nicht eine feste Konvention, nicht eine gewisse Überlieferung ist. Die radierten männlichen Akte von 1646 sind eine wahre Emanzipation des Daseins ins Triste; man muß nur die reizende Lebendigkeit der Szene mit dem Laufstühlchen im Hintergrund des einen Blattes sehen (des Blattes, das bei Bartsch als Nummer 194 erscheint), um die ganze Kahlheit dieser ad hoc gestellten Männerakte zu empfinden — und überdies auch den geringeren graphischen Reiz. Mit einer übrigens

schönen getuschten Federzeichnung von etwa 1650, auf welcher eine nackte Frau mit einer Art von Rückenschleier zu sehen ist, berührt Rembrandt vielleicht nicht mehr *diesen* Grad des Aktmäßigkeit-Trostlosen, von dem soeben die Rede war; aber auch dies Blatt enthält noch eine ins Deprimierende gewendete Potenz des Künstlers; nicht um des Schleiers willen würde man sagen können, hier sei ein verwitwetes Blatt; es hat in jedem Sinn die traurige Banalität des »Aktes«, der nichts ist als »Akt«; die rembrandtische Sprache der Zeichnung hebt ihn nicht aus der geistigen Niederung, der er angehört.

Dies sind Momente im Leben des Rembrandt. Um aufrichtig zu sein: ich möchte auch sie nicht missen; sie gehören zur Skala seiner Möglichkeiten und Notwendigkeiten, und wenn sie fehlten, so würde die unterste Sprosse, ja vielleicht sogar der Boden fehlen. Aber es beglückt, ihn alsbald von diesem Unten in die Höhen der Konzeption steigen zu sehen, wie er tut; was er selbst dann zu tun vermag, wenn er den »Akt« nach dem Modell zeichnet und radiert, wie es um 1650 geschieht. Man kennt das Blatt des Britischen Museums: es wird darauf ein Atelier gezeigt; im Hintergrund hockt der Zeichner (wohl Rembrandt selbst); vor ihm steht, den Rücken gegen unser Auge kehrend, ein weibliches Modell recht von Berufs wegen auf dem Podium; es trägt auf dem linken Arm einen Mantel und scheint mit der Rechten einen langen Palmwedel zu halten. Die Radierung (bei Bartsch die Nummer 192) verstärkt noch und vermehrt das Requisitenhafte; man erkennt die Höhe einer Staffelei; zur Linken hängt ein Barett aus dem rembrandtischen »Antiken«-Kram; man sieht auch eine Gipsbüste; sie erinnert an jene, die auf einer der innigsten Radierungen des Rembrandt von einem Adepten der Kunst beim Kerzenlicht gezeichnet wird. Der ganze Apparat des Ateliers ist da: alles das, was eigentlich tötet, anstatt zu beleben; alles, was den künstlichen Bezirk des Ateliers vom natürlichen des Lebens sondert. Doch Wunder — Metamorphose: gerade dies Künstliche, dies Professionelle des Zusammenhangs wird vom schauenden Auge eben als Zusammenhang erschaut, und die abgezogene Öde des Ateliers, des »ad hoc« wird in die ganze Poesie verwandelt, welche aus dieser uns so vertrauten Öde zu werden vermag . . . Die Metamorphose liegt im *Blick*. Es kommt nur darauf an, ihn zu haben. Nicht das exotische Wunder der Palme allein macht den Zauber der Verwandlung aus; o nein — ein Attribut macht noch keine Göttin; nicht die schöne Länge der Frau, die ein wenig an die Nymphen des Goujon denken macht, bewirkt das Wunder; nicht der unvollendete Zustand der Radierung, der die Phantasie fasziniert — eher schon die Nachdenklichkeit des in der Radierung vollendeten gipsernen Kopfes auf der Brüstung; das Wunder kommt auch nicht einmal vom Licht allein, das über die Nackte golden flutet (— in der Tat vermag die lavierte Federzeichnung die Suggestion goldenen

Fleisches, obwohl der nackte Leib kaum gezeichnet ist). Sondern es ist die *verzaubernde Sachlichkeit des ganzen Blicks*, die dies Rätselhafte getan hat. Es ist ein Widerschein dieses seltsamen Verhältnisses, wenn eine Überlieferung dies barocke Blatt »Pygmalion« getauft hat; man hat gefühlt, daß es hier um ein Ding der Poesie geht.

Rembrandt ist jener echten Dummheit des Aktmalens, das die obere Grenze unserer Kunstschulen bezeichnet, fern. Er motiviert sich das Nackte anfänglich und endlich durch eine dichterische Konzeption, in die er es hineintreibt. An der Dresdener Zeichnung für »Diana und Aktaeon« empfindet man das Konzipierende der Entstehung. Man empfindet diese konzeptive Kraft, die entscheiden muß, wenn es sich um Situationen handelt, deren Rechte imaginär sind, aber auch in Radierungen »nach der Natur«. Ich gedenke der »badenden Frau im Freien« von 1658; der »badenden Frau mit dem Hut neben sich«, die im gleichen Jahre radiert wird; gedenke der sogenannten »liegenden Negerin« von 1658, der wunderbaren »Frau mit dem Pfeil« von 1661 und mancher anderen Radierung; nicht eben gern der Antiope, die mir im radierten Werk des Rembrandt zum Schwächsten zu gehören scheint, nach Erfindung und Technik, da der an die Wahrheit der Erfahrung gebundene Dichter seine reale Spannung hier in einer gewissen Fadheit der Einbildungskraft verliert; hier ist seine Imagination über ihre Grenze gegangen. Doch was für ein kleines Unglück, wenn damit nur die Grenzen des ungeheuren Vermögens und der Umriß der schier unbeschränkten Persönlichkeit, die ein Despot, doch auch ein Knecht der Kunst ist, um so gewisser gefunden werden! Mit anderen Worten: wenn die nackte Frau von 1658, die Negerin und gar die mysteriöse Frau mit dem Pfeil radiert werden kann! Delacroix kann jene Negerin nicht großartiger radieren. Was aber mehr ist: noch Größeres geschieht, wenn ohne das edle Ungefähr des Romantischen, aus der Strenge des scheinbar nur Beobachteten der pythische Dunst der Dichtung aufsteigt. Dies ereignet sich in dem Blatt der Frau mit dem Pfeil. Keinem, der ihn früge, würde Rembrandt sagen können, was diese nackte Frau mit dem Pfeil bedeutet; oder wenn er es wüßte, würde er es nicht sagen: denkt euch, was ihr wollt, und je weniger ihr euch denken könnet, desto besser für die nackte Frau mit dem Pfeil und für euch selbst... Genug für uns, zu spüren: dies ist ein gefährlicher Moment; hier ist eine Situation auf die Spitze getrieben; eine mystische Larve im Hintergrund würde auch nichts anderes wissen als sonst das Haupt der Medusa; die klare und wirkliche Leiblichkeit der nackten Frau aber, die ihr Antlitz in den dunklen Grund kehrt, bleibt uns in der dem Genuß bereiteten Schönheit der Form und der Radierung nicht minder unheimlich als die Dunkelheit des Alkovens, die vielleicht blutig ist. Ein Blatt von gewaltiger Größe; einmal, um die Füße, auch

verzeichnet, o ja, und im ganzen von einer Weite, einer ruhigen Macht, einer deutlich schimmernden Schönheit, die ein Gleichnis des ohne Namen wirkenden Schicksals ist. Der »Frau am Ofen« ist das Mythische einverleibt, ohne daß ein Geheimnis in Attributen oder Situationen säße. Hier ist am Nackten der *Mystizismus der bloßen Beobachtung*; und so ist es gerechtfertigt, so gehört es dem Sinn des Daseins an — dem obersten, den man nicht mehr nennen kann.

Im Jahre 1633 hat Rembrandt der Radierer eine nackte Frau gezeichnet, die auf einem Hügel sitzt. Ein Balg aus Leder, zäh, mit aller durchgezeichneten, genauen Körperlichkeit fast amorph. Es gibt unter seinen nackten Weibern keinen furchtbareren Greuel; er vernichtet einem Manne die Lust am anderen Geschlecht. Aber selbst dies Blatt lebt noch durch jene Kraft des Rembrandt, die in diesen Zeilen so oft berufen werden mußte: es lebt aus jener Kraft zur Wahrheit in der Erfahrung, die auch eine Kraft zum Blick in den unmittelbaren oder mittelbaren Zusammenhang des Daseins und gar ins Gedicht ist. Es wurde gesagt: dem Norden sei das Nackte nicht selbstverständlich; wo es im Werk des Rembrandt aber auftauche, da gleiche es einer Stauung fleischlicher Substanz, nicht einem »Leib« im Sinn der Mittelmeerländer; da sei es eine Vermummung mehr um einen Leib, der eigentlich nie herausgeschält werden kann, da er nicht da ist; da sei es in der Gefahr des Künstlichen, der Isolation. Welche Definition könnte jenes nackte Weib von 1633 fordern, es sei denn eine Definition von solcher Art! Allein wie kommt es auch, daß man zuletzt sogar diese entsetzliche Erscheinung erträgt? Diesen feisten, faltigen und zähen Balg, der wahrlich nur mehr ein *Wechselbalg* des menschlichen Leibes ist? Hier ist nicht dasselbe wie in Shakespeares Tragödien, wenn in ihnen der Rüpel kommt. Hier ist nicht eine Gegenfigur. Hier ist die Figur selbst — die alleinige . . . Und man erträgt sie doch. Man erträgt sie: weil es auch in der Kunst zuletzt kein Argument gegen die *Wahrheit* gibt, so wenig als irgendwo sonst im Leben, und weil die Wahrheit auch immer ein Zeichen des menschlichen Zusammenhangs mit dem Ganzen, des unmittelbaren oder mittelbaren, des positiven oder negativen, ja selbst die Voraussetzung der Poeten ist. Wenn es nun wahr ist, daß Friesland nicht singt; wenn es nun wahr ist, daß das Nackte da, wo es das Nackte nicht gibt, so aussieht; wenn es nun wahr ist, daß Niederland entkleiden bedeutet, es so »bloßstellen« — als einen furchtbaren und monomanen Mummenschanz, den das Fleisch mit dem Fleisch treibt; wenn es endlich wahr ist, daß selbst die Poesie des Rembrandt solchen Ursprung nie gänzlich wird verleugnet haben — aber auch wahr ist, daß es Rembrandt, den Maler des Nackten, als einen *Dichter* gibt: was bliebe dann noch als Widerrede zu sagen übrig, selbst wenn man überzeugt wäre, daß die Schönheit Raffael heißt?

DREIZEHNTES KAPITEL

NATURALISMUS

MAN hat gesagt, der Ganymed in der Dresdener Galerie sei eine naturalistische Kundgebung gegen die Antikischen. Wahr ist: das Bild entsteht im Jahre 1635; es gehört einer Epoche an, in welcher Rembrandt den Naturalismus programmatisch betreibt. Es ist beinahe erlaubt, zu sagen, er betreibe ihn polemisch; erinnern wir uns jener von Huygens gemeldeten Eigenwilligkeit des Rembrandt, des Lievens, die sich weigern, nach Italien zu gehen. Am Anfang dieser Epoche ist etwa der Stuttgarter Paulus »im Gefängnis« von 1627, dessen Fuß mit einem in doppeltem Sinne peinlichen Naturalismus sich darstellt. Die Bildnisse der dreißiger Jahre sind auf ein naturalistisches Axiom gerichtet. Die Anatomie des Tulp von 1632 macht die sachliche und zeitliche Mitte dieser naturalistischen Spannung. Gegen das Ende der Zeit mit Saskia löst sich die naturalistische Befangenheit, die man da und dort schon als eine naturalistische Beklemmung bezeichnen durfte. Mit den Landschaften fängt Ausgang oder Mitte der dreißiger Jahre eine visionäre Betrachtung der Dinge an; die naturalistische Klemmung lockert sich in einer beginnenden Freiheit des dichterischen Blicks und des Malerischen; mit ausbrechender Kraft fährt das visionäre, ja phantomatische Schauen zwischen die versammelten Männer der »Nachtwache«, denen eine naturalistische Penetranz gerade noch die Hälfte des Charakters gibt. Der Ganymed ist gewiß einer der Trümpfe dieser Epoche. Aber man muß das Bild doch in der Ganzheit seiner Entstehung auffassen.

Rembrandt ist einer ausschließlich polemischen Haltung natürlich überhaupt nicht fähig. Einem Menschen von seiner Größe entsteht ein Bild immer aus der Gesamtheit seiner umfassenden Natur, und dem Polemischen ist da notwendig immer das Einfach-Positive zugeordnet, dem Bewußten und Tendenziösen, das nicht geleugnet werden muß, das Triebhaft-Naive. Rembrandt arbeitet nie auf der schmalen Standfläche einer besonderen Absicht allein.

Zugegeben die naturalistische Haltung seiner Bildnisse in den dreißiger Jahren: aber sind sie mit dieser Kategorie erschöpft? Hat man alles über sie ausgesagt, wenn man sie schlechthin naturalistisch nennt? »Naturalismus«

werde in dem positivsten Sinne genommen, der diesem Begriff gegeben werden kann; selbst dieser positivste Sinn, der also mehr wäre als polemisch und programmatisch, wird noch nicht genügen, die Totalität der Haltung dieser Bilder zu bezeichnen — die nicht einmal zu den wesentlichsten Werken des Rembrandt gerechnet werden dürfen. Über das nur eben »Naturalistische« hinaus ist hier doch ein Stil von universalerer Haltung erreicht; selbst das gesellschaftliche Bildnis, das des konventionellen Rembrandt, lebt nicht bloß aus der naturalistischen Kategorie. Wären die Bildnisse des Paares Daey mit einem Hinweis auf die Kategorie abgetan? Aus dem minutiösesten Naturalismus, der vor und nach diesen Bildnissen nicht überboten wird, steigt ein allgemeinerer Sinn des Künstlerischen auf. Man begreift es vielleicht nicht, weiß es nicht zu erklären. Wie kommt es, daß diesen in eine äußerste naturalistische Akribie eingespannten Bildnissen und am Ende gerade ihnen beiden dieser Mehrwert entsteigt? Begnügen wir uns; es *ist* so. Es muß so sein, denn Rembrandt ist, auch in seiner programmatisch befangenen ersten Periode, immer Rembrandt und also immer mehr als die Kategorie. Er schützt die Kategorie vor — vielleicht sich selbst nicht kennend; er verstellt mit ihr, vielleicht auch unbewußt, die Objektivität und Allgemeinheit seiner Kraft; er spitzt die Kraft zu, so daß sie in Gefahr ist, abzubrechen — aber es ist immer seine Kraft, und das Ende ihres Schaftes, der Spitze entgegengesetzt, ist von mächtiger Breite.

Man wird dem Ganymed nie genug tun, wenn man ihn nur von der demonstrativen Seite sieht. Sie ist nicht wegzustreiten; sie existiert. Aber das Demonstrative ist in der Breite eines Werkes von ganzer Natur aufgefangen. Man braucht das Werk nicht zu lieben, und ich gestehe, daß ich ihm auf jede Weise ausweiche. Die Härte und Glätte der Faktur ist mir unlieb; ich liebe nicht das Drastisch-Enge daran; schön erscheint mir einzig das grünlich-schwarze Dunkel des Grundes, hinten und unten, und der halbhelle graugrüne Himmel; hier ist jener auflösende Bezirk der Ahnungen angerührt, der die Größe des Rembrandt macht. Damit es ganz deutlich sei: nicht das Manneken-pis ist widerwärtig, nicht die schonungslose Wahrheit des Motivs; die Härte der künstlerischen Form ist peinlich; peinlich ist die pedantische Akademie, die den Geist des Bildes ausmacht; peinlich ist die mangelnde Komik, der mangelnde Humor; peinlich das Tonlose dieser Sachlichkeit, die Nüchternheit einer allzu konstatierenden Gesinnung. Ja — man möchte eher eine cynischere Meinung hören; man *fordert* nun beinahe eine anzüglichere Polemik, eine geringere Sachlichkeit. Die Situation dreht sich fast. Mußte man das Bild zuerst gegen den Vorwurf des Polemischen verteidigen, so verteidigt man es schließlich beinahe gegen den Vorwurf einer absoluten Sachlichkeit und wünscht schier, es wäre mehr Travestie des Antikischen, als es ist.

Die Argumente schieben einander hin und her: so wie es notwendig überall geschieht, wo mehr ist, als man zunächst denkt; wo immer das Eine, das man zu haben und zu halten meint, ins andere zurückspringt; wo also, einem etwas banalen Anschein zum Trotz, dennoch ein großer Künstler hinter dem fatalen Werk verborgen steht — dort nämlich, in dem schönen dunklen Hintergrund. Der große Künstler kann sich im »großen Ganzen« noch nicht fassen; so faßt — und so verleugnet er sich im Teil. Der Ganymed — da wir nun einmal bei diesem freilich vordringenden Paradigma sind — könnte vielleicht gerade den Umfang einer satirischen Glosse haben; er wäre vielleicht mit Recht ein *Aperçu*. Es ist ihm nun ein Format geliehen und eine Sachlichkeit mitgeteilt, welche dem Bild eine Art von Feierlichkeit oder Umständlichkeit geben, die ihm genommen werden soll; die ihm bestritten wird; im Hintergrund ist jede mögliche Größe bereitgehalten. Dies Verhältnis befriedigt nicht. Aber man muß es ansehen: es macht aus diesem Bilde mehr als eine naturalistische Polemik. Soeben wurde eingewendet: dies Bild hätte vielleicht nicht mehr sein können; die Aufgabe hätte, einmal ergriffen, vielleicht nicht mehr erlaubt als den Witz einer sehr gelegentlichen Gegendemonstration gegen die antikische Ästhetik. Wohl. Aber Rembrandt gibt nicht nach. Man muß den Sinn dieses Bildes sozusagen über diesem Bilde suchen. Rembrandt (und auf ihn selbst kommt mehr an, als auf dies eine Bild) — Rembrandt *kann* nicht in einer polemischen Programmatik leben; ihm ist das absolut Ernste, die vollkommene Sachlichkeit, die positive Anschauung das Angemessene, das Eigentliche. Man kann ihm vorwerfen, daß er die großen Eigenschaften einmal falsch anwende — verhältniswidrig; daß er nicht zu proportionieren verstehe; daß er vergeude. Ja. Aber es entscheidet: *dies Totale und Positive ist sein Element*. Er ist zu universal, um zu parodieren; selbst wenn die Parodie einmal das angemessenste Verhältnis wäre. Gestehen wir uns doch die Wahrheit ein: selbst in diesem fatalen Bilde kann Rembrandt der Größe sich nicht entschlagen. Er setzt der falschen Größe der Antikischen, die einen süßen Knaben malen würden, die echte Erscheinung der Natur entgegen. Der Natur — der Erfahrung. Denn auch dies sollen wir nicht vergessen: Rembrandt hat den Ganymed in der Wahrheit seiner Erfahrung gefunden. Valentiner hat angenommen, der wässernde Knabe sei Rumbart, Rembrandts Kind mit Saskia, das am 15. Dezember 1635 getauft worden ist; das sehr bald sterben wird. Diese häusliche Beziehung, weit davon entfernt, das Bild in die gelogene Harmlosigkeit der Genrekunst zu ziehen, wird der Anfang einer sachlichen Größe, die das Bild endlich über seine natürliche Dimension erhebt. Ist es übrigens nicht auch, etwa in der mit hoher Symmetrie aufgeschwungenen Figur des flügelbreitenden Adlers, einer pathetischen Tradition der Antikischen dennoch gleichgekommen?

Das Hinundher der Argumente ist lehrreich genug. Es wird uns jedenfalls nicht gelingen, den Naturalismus des noch jungen Rembrandt einfach von der Schwelle seines Werkes fortzuweisen! So wenig wir diesen Naturalismus lieben, so wenig er zur Entscheidung beiträgt, ja so sehr er die schönen Entscheidungen gefährdet: es handelt sich ja immer um Rembrandt; man fühlt es, sowie man auch diesen Dingen nähergeht; man kann diesen Naturalismus nicht wegschneiden und verwerfen — man fühlt seine Beziehung auf den, der dann das große Gegenteil vermögen wird. Die bloße Antithese wäre schon eine Verbindung.

Ist Rembrandt einigermaßen frei, ist der Naturalismus nicht ein gefordertes Zugeständnis an das Publikum, das nur den Naturalismus begreift, so setzen sich schon früh, ja schon in den ersten Anfängen, die gewaltigen Liberalitäten seiner späteren malerischen Form ein. Der Stuttgarter Paulus, mit engem Naturalismus an Haupt und Fuß durchgezeichnet, sitzt schon in der Schönheit des rembrandtischen Lichtes; und die malerische Materialisation dieses Lichts ist schon das dichte blaßgoldgelbe Impasto des späteren Rembrandt — nur noch nicht aufgerissen, noch geschlossen. Rembrandt wird die letzten Folgerungen eines Naturalismus, der im Malerischen aufgeht, nach einem Menschenalter gezogen haben: im Jahre 1655 wird er den geschlachteten Ochsen des Louvre malen. Fettgoldgelb und blutrot wird der tote Ochse kopflos am Gerüst hangen; die Kühlstube, in der er hangen muß, wird etwas schrecklich sein; aber wie wird nun die schauderhafteste Gegenständlichkeit ihre idealische Aufhebung — dies eigentlichste Vorrecht der Kunst — gefunden haben! Fettgoldgelb und Blutrot werden den Gegenstand malen und doch aus sich selbst gequollen sein — ein prachtvoller Überfluß viel mehr als eine grausame Wahrheit, ein üppiges Geschmeide mehr als eine gegenständliche Bestimmung, die doch auch besteht! Am Boden der blutigen Kammer, welche die Trümmer einer schrecklichen Hinrichtung zu verbergen scheint, wird ein herrlich schweres Grau mit grünlichen Rauchtönen überweht sein; vom blutig-braunen Gestänge führt eine ideale Bahn der dichtenden Augen in den wahren Purpur des Hintergrundes, und das Rotschwarz des mächtigen Ochschattens am Boden ist der erhabene Schatten einer Tragödie, die nicht mehr schreckt, weil sie in der Idee vergangen ist, während sie das Wirklichste des Wirklichen malt! Zwar alles ist fest; aber es ist doch von generöser Offenheit. Seht her: gemalt ist dies — *gemalt*! Das Malerische ist vom Wirklichen weggeflogen. Vom *Wirklichen* — ja gewiß; aber *weggeflogen*. Ist dies nicht gut? Welche höhere Prärogative hätte das Wirkliche je fordern dürfen als diese: Absprung zu sein für Augen und Gedanken, welche dichten, schwärmen, wegfliegen — und endlich, dichtend, schwärmend, doch das Äußerste zur Bestimmung des Gegenstandes

getan, das Höchste an menschlicher Treue zu ihm vermocht zu haben? Das Wirkliche ist gegeben, damit es in entzündeter Phantasie des menschlichen Künstlers seine letzte Bestätigung erfahre und an der Hand des Menschen dahin übergehe, von wo es mit ihm gekommen ist. Die Welt ist nichts als ein Umweg im Kreise — in einem Kreise, der sich nicht völlig schließt . . . Die größte Handlung des Menschen ist immer nur der endliche Verzicht auf die Definition: die größte Handlung des Malers ist die berauschte Bestätigung des Gegenstandes in der malerischen Paraphrase.

Aber noch ist diese Freiheit nicht erreicht, die eine Gebundenheit im Metaphysischen heißen werden muß: die eine Erinnerung an die älteste Heimat der Dinge und eine Wendung zur Rückkehr in diese Heimat bedeutet; eine schwankende Wendung vielleicht — aber doch die entscheidende. Einstweilen sieht er die Dinge und Menschen in der Enge der irdischen Umrisse. Dinge und Menschen offenbaren noch nicht ihr Jenseits. Sie werden es tun, wenn er die Nachtwache malt; jetzt aber malt er die Tulpische Anatomie; noch haben ihm die Dinge, die Gestalten die Existenz in der Enge ihrer »anatomischen« Beschaffenheit; kein Überschwang öffnet ewige Geheimnisse, indem er sich selber aufreißt.

Die Tulpische Anatomie scheint auf den ersten Anblick nur zu sehr Eins; nur zu sehr scheint sie in der Einheit einer Definition befestigt, die dem Gegenständlichen (im allernächsten Sinne nur) nichts nachgibt. Sieht man genauer hin, so verrät sich auch hier eine zusammengesetzte Natur der Entstehung.

Wäre nämlich mit dem Worte »Naturalismus« auch hier etwa alles gesagt? Vor diesem Bilde, an dem die Augen nur ungern verweilen? Hier ist ein Naturalismus im untergeordneten Sinne; ein sozusagen physikalischer Naturalismus — nicht metaphysikalischer, dessen Dokument zum Beispiel jenes Bild des geschlachteten Ochsen wäre. Doch nun ist erst die Frage: aus welchem Impuls ist dieser Naturalismus gekommen? Er ist das Programm des jungen Rembrandt; desselben, der mit Italien nichts zu tun haben will; desselben, der im Lande umblickt. Es ist also, wenn man so will, ein radikaler Naturalismus; ein sehr spontaner, trotziger, der aus sich selbst spricht. Ist es möglich, dieser radikalen Erscheinung des Naturalismus zu trauen? Man zweifelt; und es ist nur zu wahr: der Radikalismus steht in der Gleichung mit dem — Akademischen. Eine Art naturalistischer Revolution wird hier mit eigentlich konservativen Mitteln vollzogen; ein naturalistischer Aufstand fängt sich in einer Ausschweifung der Loyalität; eine naturalistische Empörung ist die *Legitimität* selbst! Das eine lebt im anderen. Das eine erlischt im anderen. Die naturalistische Erhebung wird erst im Akademischen ganz penetrant; das Akademische findet sein Leben erst im persönlichen Antrieb des jungen Malers;

seine natürliche Leidenschaftlichkeit hat kein höheres Ideal als das des Korrekten, und das Korrekte der Konvention ist an der natürlichen Spannung des rembrandtischen Temperaments auf fatale Weise gediehen — oder widerlegt. Es ergibt sich ein Zustand der dialektischen Vollkommenheit, der unerträglich wird und sich mitten in seiner Deutlichkeit gleichsam aufhebt. Diese Schönheit, diese Vollkommenheit ist gleichsam Null.

Ein sonderbares, ein ungewöhnliches Schauspiel. Ein Temperament von fast unvergleichlicher Kraft beginnt im Zahmen! Es ist der *alte* Rembrandt, der die Wildheit der Jugend haben wird; es ist der Alte, der *radikal* sein wird. Großen Naturen geschieht es, daß ihr Leben gleichsam in der Umkehrung verläuft: mit Sturm und Drang gehen sie erst in den Tod, als wäre er die Liebe.

Es ist unvermeidlich weiter zu fragen: worin besteht näher die Spannung zwischen dem Naturalismus und den Antikischen?

Der Naturalismus der Anatomie ist so intransigent, als er überhaupt sein kann. Dennoch: er ist in einem heimlichen Klassizismus aufgefangen. Die Unauflöslichkeit des uneingestanden Kompromisses ist Rembrandts Leistung und Geheimnis. Für uns ist sie nichts als eine Tatsache. Gestehen wir: Tatsache von einiger Mißlichkeit; sie macht ein zähes Unbehagen. Und je mehr die Verbindung geglückt ist, desto mehr beunruhigt sie. Vom Motiv schon geht ein etwas fataler Ton aus; das Panoptische des Vorgangs breitet sich aber noch in den Naturalismus des Ganzen aus — auch der Bildnisse; und dies Panoptische wird nun in einer klassizistischen Heimlichkeit des Bildes, die zumal aus der Komposition, doch auch aus der kosmetisch-ebenen Malweise spricht, gleichsam geläutert. Dies mag die wahre Sprache sein, mit der man ein Milieu humanistischer Mediziner darstellt, und auch das Überzeugende an diesem Bilde mag sich in diesem Zusammenhang der Voraussetzungen rechtfertigen. Das heißt jedoch nicht, das Bild müsse erfreuen. Die Herren sind, den blühenden, freundlichen Tulp ausgenommen, unerfreulich an sich. Die Darstellung mit der verleugneten Komplikation ihrer Voraussetzungen ist es nicht minder. Am allerwenigsten erfreut es, zu sehen, wie Rembrandt inmitten einer auch sehr gesellschaftlich ergriffenen Aufgabe die naturalistische Programmatik seines Auftretens heimlich, vielleicht ohne sein eigenes Wissen, einer Akademie einzufügen vermag, die ihre naturalistischen Instinkte mit antikischen Konventionen abgleicht.

Der Naturalismus des Rembrandt ist kein einfaches Problem. Er ist so kompliziert, daß er fast nicht zu greifen bleibt. Er ist gänzlich *relativ*.

Das Spitzfindige des rembrandtischen Naturalismus ist nicht antikisch; die von der Zeichnung übermodellierten Figuren seiner Anfänge haben mit unserem Begriff vom Antikischen nicht viel zu tun — obwohl Huygens gerade den



Die Frau mit dem Pfeil

Naturalismus des Judas noch über die Antike setzen möchte. Aber man könnte meinen: mitten im Ganzen seines Naturalismus ist Rembrandt vielleicht am wenigsten unantik, am wenigsten unklassisch. Man versteht seine Demonstration gegen das Antikische, gegen das Klassizistische der italienischen Renaissance in diesem Zusammenhang eigentlich am allerwenigsten; denn genau genommen stehen seine Bildnisse zwischen »Anatomie« und »Nachtwache« zu ihren Modellen ja nicht viel anders als die antiken Darstellungen zu ihren Vorwürfen — nämlich bürgerlich, staatsbürgerlich, gesellschaftlich! Natürlich wird hier vom Prinzip gesprochen. Die Unterschiede der Lebensinhalte und Lebensformen zwischen Athen und Amsterdam bleiben eine Frage für sich; vielmehr: sie sind keine Frage; die Grade der Unterschiede sind schon im Objekt offenkundig. Es soll nur festgestellt sein: die Aufgaben Rembrandts zwischen 1626 und 1642, bürgerliche Aufgaben, fordern aus sich eine gewisse gegenständliche Klassizität; der Naturalismus bindet sich in einer akademischen Konvention — wird diese Konvention, *ist sie!* Das Polemische am Naturalismus des Rembrandt ist fast das einzige Unantike daran. Aber wir sahen: das Demonstrative ist wahrlich nicht die einzige Form seines Naturalismus.

Es ist nun sogar möglich, daß wir der humanistischen Rhetorik des Huygens etwas abzubitten hätten. Vielleicht empfindet Huygens in der naturalistischen Akademie jenes Judasbildes doch nicht ganz ohne Ursache eine Übereinkunft des Naturalistischen mit dem Klassischen — und also nicht ganz ohne Grund ein antikes Moment. Denn die Antike selbst ist, in grober Formel, gemäßigt naturalistisch; wir dürfen uns an dieser Stelle einmal daran erinnern.

Gibt es eine Spannung zwischen Rembrandt und dem Antiken, vollends dem Antikischen, so ist wohl nicht der Naturalismus Rembrandts die Ursache dieser Spannung. Der Unterschied zwischen dem Naturalismus Rembrandts und der klassischen Welt im engeren Verstande läßt sich in Graden ausdrücken. Anders der Unterschied zwischen der innewohnenden Klassizität der guten Antike und dem immanenten *Barock* des entscheidenden Rembrandt. Dieser Unterschied kann nicht mehr in Graden ausgedrückt werden. Er ist grundsätzlich. Nun geht es um den Unterschied zwischen Klassisch und Metaphysisch. Denn dieser Unterschied liegt ja dem Unterschied zwischen Klassisch und Barock zutiefst zugrunde.

Was tut Barock? Es reißt das Klassische entzwei, treibt es in Polaritäten. Barock steigert das Naturalistische zur Ausschweifung im Sinnlichen; es fängt die Ausschweifung des Sinnlichen in einer Ausschweifung des Geistigen auf. Insofern gleicht es übrigens dem Romantischen. Man mag also auch sagen: es gehe um den Unterschied zwischen Klassisch und Romantisch. Oder: es

gehe um den inneren Gegensatz in einem doppelten Begriff des »Schönen«; das Barocke wurde vom klassischen Eifer auch »das Häßliche« genannt; des Delacroix »Massacre de Chios« hieß ein Massacre der Malerei.

Es ist beobachtet worden, wie die Unterschiede zwischen Rembrandt und dem Klassischen sich zumal an zwei Motiven dartun, an denen der Gegensatz sich am deutlichsten ausspricht: an der Mythologie und am Nackten. Nun bleibt ein grundsätzliches Wort über das »Schöne« bei Rembrandt zu sagen. Wie stellt es sich in dem Gegensatz zwischen der Klassik und diesem größten der »Barocken«, auch Romantischen dar?

Die Gesichtspunkte verschieben sich notwendig auf immer intimere Weise.

Man würde etwa erwarten: Rembrandt gefährdet das Ausgemittelt-Schöne der Klassik, indem er auf den Wegen des Naturalismus zu weit geht; er meint, das Intensive, das Durchdringende nur mit den Mitteln eines unerbittlichen Naturalismus tun zu können; auf das Intensive kommt es ihm an, mehr als auf das »Schöne« im klassischen Sinne; nicht ahnend, daß man das Intensive auch im Klassisch-Schönen erreichen kann, gefährdet er das Schöne durch die Unbarmherzigkeit seines Naturalismus. So etwa könnte man argumentieren — wenn man das Naturalistische bei Rembrandt stärker aussondert, als man eigentlich darf, denn wir sahen, daß selbst der äußerste Naturalismus der Tulpischen Anatomie in eine gleichsam uneingestandene Klassizität ausgingen ist.

Aber Jakob Burckhardt überrascht uns mit ganz anderen Einwendungen gegen das Unschöne bei Rembrandt. Man könnte Burckhardts Einwendungen, will man epigrammatisch sprechen, fast so formulieren: das Unschöne entsteht bei Rembrandt aus einem *mangelhaften* Naturalismus. Er, Rembrandt, vermag im Sinne der Natur, im Sinne ihrer Vorbildlichkeit, im Sinne ihrer Maßstäbe *nicht genug*, um das Schöne zu tun. Burckhardt stellt ein Verzeichnis der mißglückten Dinge auf, die einem unvermögenden Naturalismus zuzurechnen sein würden. Man liest:

»Rembrandt . . . muß gewußt und vielleicht insgeheim bitter empfunden haben, daß ihn die Unfähigkeit, den Menschenleib normal zu bilden, und die Gefahr, ihn perspektivisch unrichtig zu zeichnen, selbst neben Malern untergeordneten Ranges in Nachteil brachte, ihn, der dafür die Dinge als Lichtvisionen schaute, neben welchen der Sachinhalt gleichgültig erscheinen durfte...«

Sehen wir einstweilen von dem positiven Ton der letzten Worte ab; so ergibt sich der Einwand: Rembrandt ist nur ein *unvermögender* Naturalist — er, den man doch für einen Naturalisten à outrance halten durfte! Und Burck-

hardt fährt fort: Rembrandt könne keine Hände malen, vermeide es gern; wolle er einen Arm darstellen, so mißrate ihm leicht die einfachste Verkürzung.

Vorwürfe gegen Mängel gegenüber dem natürlichen Vorbild. Unbezweifelbare Vorwürfe! Fügen wir hinzu: ganz gewiß berechtigte Vorwürfe; man erhebt sie von selbst.

Diese Vorwürfe gleiten aber alsbald in andere über. Rembrandt — so liest man bei Burckhardt — habe nicht nur falsch gezeichnet, also im Formalen versagt; er habe auch »das Häßliche« gezeichnet und gemalt — habe es also, darf man sich eines naturgeschichtlichen Vergleichs bedienen, gewissermaßen an der Zuchtwahl fehlen lassen. Er habe den abscheulichen, den minderen, den sozusagen *unnatürlichen* Dingen einen beklagenswerten Vorzug gegeben. Burckhardt beobachtet: Rembrandt sei der menschlichen Bewegung bei »ganz pöbelhaften Leibern« am ehesten sicher gewesen; Rembrandt pflege einer »oft enormen Häßlichkeit der Formen«. Es werde berichtet, Rembrandt habe beim Zeichnen nach dem Modell viele Mühe gehabt und habe sich schwer genügt; aber außerdem habe er in der Wahl der Modelle auffallende Irrtümer des Geschmacks begangen. »Vielleicht geschah es nicht ohne Bewußtsein; denn daß er der *Schönheit* nicht gerecht werden könne, muß er ja doch gewußt haben . . .« Adam und Eva auf der bekannten Radierung heißen Geschöpfe »von wahrhaft abschreckender Bildung, mit Gorillaköpfen«. Burckhardt weiß indes, daß man die Mängel der formalen Kraft und der Selektion im Gegenständlichen durch moralische Kräfte ausgeglichen finde. Aber selbst dies Argument verfängt bei Burckhardt nicht. Man möge noch so viel von »Innigkeit« in Rembrandts häßlichen Bildungen reden; so tue man dies doch immer nur deshalb, »weil das durch namenlose Häßlichkeit überall beleidigte Auge irgend etwas sucht, worauf es verweilen kann, und dafür unverhältnismäßig dankbar ist«. Noch liest man gar: »Es ist wie mit melodischen Stellen in der Wagner-Musik.«

Dies Letzte durfte nicht gesagt werden. Was daran richtig ist, kann niemals solche Vergleichung zuungunsten des Rembrandt rechtfertigen. Der so tief im Wesen aller Proportion verwurzelte Burckhardt hat mit dieser Vergleichung, in der das Unbillige überwiegt, den Sinn für das Verhältnismäßige eingebüßt. Rache des Rembrandt . . . Im übrigen können die Wahrnehmungen des Jakob Burckhardt nur bestätigt werden. Sie werden im Tatsächlichen angenommen. Es ist jedoch die Frage, was sie zu *bedeuten* haben. Und hier wird einfach Standpunkt gegen Standpunkt stehen, Sinn gegen Sinn — Herz gegen Herz.

Geben wir zu: jenes Blatt mit Adam und Eva ist widrig. Ja: es ist nicht bloß deshalb widrig, weil diese Menschen urmenschlich-äffisch sind. Dies wäre das

Geringste. Widrig ist es, weil es — gegen das Urteil so vieler Bewunderer behaupteter graphischer Vorzüge — des darstellenden Nachdrucks entbehrt. Es überzeugt nicht, weil es verhältnismäßig schwach ist. Es entbehrt der rembrandtischen Penetranz, die durch ihr bloßes Dasein sonst alle Argumente überwältigen kann.

Was also *bedeuten* die Einwände Burckhardts?

Wir nehmen den ersten, den gegen die formalen Mängel der »Nachahmung«, in diesem Sinne auf: er bedeutet, daß es unmöglich ist, Rembrandt in die bloße Kategorie des Naturalismus einzuspannen. Aber genauer: bei Rembrandt ist jeder »Mangel« eigentlich positiv. Mangelt ihm je die Hand zu einer Aufgabe, so deshalb, weil die Aufgabe selbst schon von einer höheren Position des Geistes widerlegt ist. Es *muß* sich dem Rembrandt gar nicht darum handeln, diese Hand, jenen Arm vollkommen nachzuzeichnen. Nicht, weil er schlechthin unvermögend wäre; sondern deshalb, weil ihm ein positives Anderes das Übergewicht besitzt. Sagen wir einstweilen: »das Barocke«; das Barocke als ein Positives. So wäre von Burckhardt nichts gesagt, das unserem Gefühl entgegen wäre; es wäre bloß zu wenig gesagt, denn das positive Korrelat des Mangels wäre nicht genug gesehen.

Und jetzt das zweite Argument — das Argument wider die mangelnde Selektion?

Die Antwort ergibt sich mit aller Einfachheit aus den Tatsachen.

Rembrandt handelt nicht anders als die Klassischen. Inzwischen konnten wir vielleicht gewahren: die italienische Renaissance ist so wenig eine Ideologie wie das naturalistische Barock des Rembrandt. Auch die italienische Schönheit ist nicht minder als jede andere eine *eigentümliche* Schönheit. Sie ist gemalt, gemeißelt, gegossen und gezeichnet nicht minder als jede andere nachgeformte Schönheit eine Bestätigung von *Tatsachen*. Dies gemalte schöne Italien ist ein Bild von *Wirklichkeiten*! Italien *ist*, wie es von Giotto bis Masaccio, von Fra Angelico bis Raffael gemalt wird! Diese Kunst ist ein einziges Bildnis lauterer Tatsachen. Ist es erlaubt, dies auf die Dauer nicht zu sehen? Und immer die falsche Spannung einzuschalten, in der natürlich die Realität des Nordens nicht das Objekt der südlichen Form geworden sein kann — vielmehr von dieser Form zurückgewiesen wird? Ist es erlaubt, das Inadäquate ewig zu vergleichen?

Niemand wird sich unterstehen, das Genie des Jakob Burckhardt zu tadeln, weil es den Rembrandt abstieß. Burckhardt ist ein mediterraner Mensch. Er ist in der Bestimmtheit seiner körperlichen und geistigen Rasse ein antipodisch anderer. Er spricht aus einer anderen Form. Er spricht aber vor allem aus *anderen Tatsachen* des Lebens — aus einer anderen *Natur*. Man kann

seinen Argumenten gar nicht genug tun, wenn man sie für ästhetische Argumente hält. Es sind auch moralische Argumente. Es sind Argumente aus dem Bestand der Tatsachen, die eine ganze Existenz ausmachen. Italienische Renaissance ist nicht eine stilistische Abgezogenheit; sie ist nicht eine ästhetische Fiktion; sie ist eine Bestätigung klassischer Tatsachen, die ihre eigentümliche Form in ihr gefunden haben. Man schreibt Antiqua, weil man in der Antiqua lebt. Die Häuser *sind* Würfel; die Wände *sind* weit und genau; die Linie des Daseins *ist* ohne Krümmung, der Weg des Lebens ohne Bruch, der Kubus der Dimensionen ohne Verkröpfungen, Wülste, Voluten. Es ist eine andere Welt.

Rembrandt bewegt und erstellt andere Formen, da er in anderen *Tatsachen* lebt. Er lebt in seiner Zone. Dies ist alles.

Jene Klassischen sind Heiden; ihre Katholizität ist nur eine neue Identifikation des Antiken, und man sehe, wie sie eigentlich Evangelisches abstößt, das ihr nicht gemäß ist!

Er aber, Rembrandt, ist in ungeheuerlichem Maße ein evangelischer Christ. So ist das Unansehnliche, das »Pöbelhafte« seine normale Welt.

Seine normale Welt . . . Was aber dünkt uns ernstlich um »*die Norm*«?

Mir — wenn ich in diesen letzten Fragen noch persönlich reden darf —, mir selbst leuchtet ein, daß im Klassischen freilich die Norm gegeben sei: das Mittelste als ein Edles; das Edel-Mittelste in jedem Sinne — im physiologischen, im geistigen, im klimatischen, im gesellschaftlichen. Nicht irgendwo, aber im Bereich des »Mittelmeers« mußten Natur und Geschichte dies Edel-Mittelste tun, das von den Barbaren des Äquators und denen des Nordens gleichweit entfernt wäre und die am meisten ausgeglichene Fassung des Menschlichen auf natürliche (tatsächliche) Weise vermöchte. Es ist geschehen; und ich für mein Teil verhehle nicht, daß ich glücklicher sein würde, wenn ich im Bereich dieses Normalen geboren wäre; daß die Sehnsucht dorthin mich verzehrt. Unnötig fast, zu sagen, daß diesem Normalen des Daseins das Klassische der Form entspricht; nicht bloß einmal, historisch, sondern immer, jederzeit, im statisch-absoluten Sinne; wie ja Gotik und Barock nur Moden oder Exzesse dieser Klassik gewesen sind; und wer weiß, welches langobardische oder ostgotische Blut in den Adern des Tintoretto umfährt . . .

Daß aber das Abnorme des Nordens, das Nicht-Klassische, gleichsam Nicht-Natürliche der nordischen Tatsachen sich im Klassischen kaum überzeugend faßt, es sei denn, daß dies Nordische von den Lüften des Mittelmeers angeweht wäre, nämlich im Wirklichen; daß vielmehr das »Gotische« und »Barocke« den eigentlichen Auftrieb des Nordens bezeichnen *muß*: dies leuchtet wohl nicht minder ein.

So tut Rembrandt, was er muß. Der Abnormität seiner armen Helden kann er nur genügtun, wenn er sie in die absurde Hülle seines Barocks ver mummt oder aber das Abnorme, das nicht Mediterrane seiner Holländer so bewußt als naiv bloßstellt. Was will er anderes tun, der selber Arme. Der selber Arme — und der Gewaltigel

Denn man darf doch, so sehr man das Mittelmeer begehrt wie die beste Liebe eines Lebens, auch der Meinung sein: der Weg in das Holland des Rembrandt ist nicht nur eine exotische Reise des Menschen, der den Mittelpunkt seines Daseins ultra montes fühlt (— ohne ihn verwirklichen zu können). Denn offenbar verteilt das Schicksal doch gerecht; was es versagt, gibt es doppelt wieder; allzu doppelt.

Delacroix, zwar ein Romantischer, ein Wilder, aber auch ein Franzose und also ein Lateiner, hat im Jahre 1847 ein Wort gegen »die Schönheit« gesagt: »cette fameuse beauté . . .« Er spricht: »si c'est l'unique but, que deviennent les gens qui, comme Rubens, Rembrandt, et généralement toutes les natures du nord préfèrent d'autres qualités . . .« Chennavard bekennt demselben Delacroix: er liebe das »Impersonnel« des klassischen Raffael nicht; er ziehe den *persönlicheren* Rembrandt vor.

Das Persönliche ist zwar eine entsetzliche Hypothek auf dem Leben der Menschen; die Menschen des Mittelmeers, die das Persönliche ausgleichen, mögen sich preisen, daß sie des Persönlichen im Kollektiven so sehr entraten können! Aber der Nordische hat auch den ungeheuren Gewinn der ungeheuren Last; er bezahlt ihn blutig — doch immerhin: er hat ihn!

Und er hat nicht nur den Gewinn des Persönlichen. Er besonders hat, nach dem Gesetz der Welt, die ihn umgibt, *die Gabe der Verwandlungen* mit allem was dazu gehört: er übertreibt, er vermindert, und noch einmal: er übertreibt; alles vermag er, was diesseits und jenseits der schönen, ausgemittelten, geadelten Mitte ist. Verliert er den Umriß, so gewahrt er die Föhne des Metaphysischen; findet er ihn, so erlaubt ihm eine unerhörte Freiheit, den Umriß zu bauschen. Ihm ist gegeben: der gotische Überschwang, die barocke Ausschweifung; das Credo quia absurdum. Begegnet er aber dem Schönen, so ist ihm die Rache gegeben, es zu zerfleischen; es zu sprengen, daß die Stücke fliegen; oder es in sonderbaren nordischen Verstocktheiten sonderbar zu stauen, so daß es nicht mehr die reine klassische Freiheit der Bewegung hat. Dies ist sein Gesetz: zu akkumulieren und aufzulösen; doch nie um schöne Mitte etwas auszubreiten, damit es sei, was klassisch wäre — eben und begrenzt und eingeteilt; und also im großen Stile wohlthätig.

Rembrandt sehen ist mehr als eine unverbindliche Reise in solche anderen, antimediterranen Welten tun, von denen man sich durch die Rückkehr zum

purpurnen Ozean des Homer und des Vergil, zu den so einfachen Metamorphosen des Ovid, zu den so klassischen, so greifbaren, und zu seinen Artes amandi wieder freimacht. Wer von diesem Papste ißt, der stirbt daran am gewissesten; kein geistlicher Herr über eine Welt ist je gewaltiger gewesen als Rembrandt. Ihn erleben heißt ihn im Blut behalten. Dem wenigstens hilft nichts mehr, der zu dem humanioren Segen des Mittelmeers die einem schweren Fluche ähnlichen Prärogativen des großen Nordens mitbekam, um also das Leben immer mit zwei Maßen zu messen . . .

Man könnte die Welt so einteilen: zum Mittelmeer gehört von Norden her, was je im Limes lag — der Limes war nicht eine koloniale Technik, sondern eine Linie des Instinkts; was aber nördlich und östlich von ihm liegt, ist das nördliche, östliche Andere.

Allein was hülfe die These; es gibt noch ein deutsches Leben, das *auf* diesen Grenzen lebt und nicht vermocht haben wird, die Grenzen zu verlassen, hätte es auch im Süden des Theokrit eine vermutete Ruhe gefunden.

Selbst Rembrandt, der Nordische, hat Anteil an diesem schrecklich geteilten Schicksal. Man konnte weder einen »Naturalisten« Rembrandt einfach der »Klassik« gegenüberstellen; aber man kann auch nicht einen »barocken« Rembrandt kurzerhand jenseits alles »Antiken« aufstellen! Das ganze Leben aller Welt fließt in ihm zusammen: barbarisches, humaniores, physisches und metaphysisches, klassisches und barockes, natürliches und übernatürliches; nur daß die supranaturalen Dinge in diesem Menschen endlich ebenso den Ausschlag geben wie der Tod im Leben.

Kehrt Rembrandt recht in sich zurück, dann gerät sein Gedicht »an die Schönheit« so wie jene kleine Radierung mit dem Goldschmied, gegen die man die größten nicht eintauschen möchte. Dann ist man wahrlich gestimmt, noch einmal jenes »Innige« zu beschwören, von dem Burckhardt gesagt hat, es sei nur eben das Mindeste, das von der durch tausend Häßlichkeiten oder Fehler beleidigten Empfindung zur Kompensation des Unerträglichen beschworen werden könne. Dann ist man aber auch gestimmt, zu bekennen, daß diese Kompensation, die angeblich ein Minimum ist, hundertfach gelang; so sehr gelang, daß man die »Häßlichkeit« und das »Falsche« nämlich gar nicht mehr entbehren *könnte*, um die Größe dieser Innigkeit nur einigermaßen auszugleichen und auszuhalten! Das wunderbar Menschliche des Blattes wäre gar nicht zu ertragen, wenn es des Bedürftigen entbehrte. Es steht ein alter Mann mit dem Hammer des Goldschmieds; in seiner »Häßlichkeit« so vollendet schön, wie nur die »reine Schönheit« je sein kann — ja schöner als sie, denn es ist noch eine Gegenspannung überwunden, also mehr getan denn das nur einfach Schöne (sozusagen undialektisch Schöne). Er steht und umarmt

sein kleines Werk; mit breiter, schwerer Hand umgreift er es. Es ist nicht Venus und Cupido. Es ist eine niederländische Bäuerin mit einem derben Knaben. Aber sie ist so gut und besser als Venus! Die Hand des Schmiedes lastet an ihr, wie die Hand eines Schmiedes lastet; das Primitive, Stockige der Zeichnung vermehrt noch die Schwere des Zustandes. Wieviel mehr ist es nun, mit solcher Schwere den köstlichsten Erinnerungen an die Schönheit der Alten genugsutun, ja über diese Erinnerungen hinauszugehen! Dies ist geschehen. Der Künstler kehrt sich ganz zu dem Werk, neigt sich einwärts, schließt sich mit dem Werk zusammen: schließt sich ins Werk, das Werk in sich. Immer enger wird der Verein, immer zärtlicher; immer »inniger«. Sie werden bald in Eins gewachsen sein, und man wird sie nicht mehr lösen können. Welches Argument gäbe es noch ernstlich gegen diese Schönheit des Verhältnisses! Alles Öffentliche des Antiken ist ausgeschieden; alle natürliche Freiheit der Klassiker mangelt; alle Breite der Entfaltung bleibt aus. Alles geht in sich zusammen, vergeht in sich, an sich, und die tiefste Traurigkeit ist die Glorie um dies Gelingen. Alles geht ins Privateste zurück, zieht sich ein, verhehlt sich in der Scham. Ich kann nicht glauben, daß es Argumente gegen diese Schönheit gibt, die gar *über* aller Schönheit zu beruhen scheint.

Wo enden wir? Im Angesicht eines Werkes, das uns die Kategorien vergessen macht, von denen wir ausgingen. Naturalismus? Ja und nein. Klassik? Ja und nein. Barock? Vielleicht; *φυσικά* und auch *μετὰ τὰ φυσικά* . . .

VIERZEHNTE KAPITEL

DIE LANDSCHAFT

UM 1630 schreibt Constantin Huygens in jenem autobiographischen Fragment über Rembrandt und Lievens: »ab his *aratri* monstra duo ingeniorum et sollertiae prodire quis non obstupescat?« Das »ab *aratri*« bezeichnet den Ursprung des Rembrandt in einer tieferen Weise, als Huygens es ahnt. Er, der humanistische Holländer, der Pretiöse, hat keinen anderen Gedanken als das Staunen über die gemeine Abkunft eines Malers von ungemeiner Zukunft. Er ist gestimmt, die Herkunft vom Pflug, der ihm übrigens ein wenig auch ein literarisches Symbol zu sein scheint, eher zu beklagen. Uns scheint aber, er habe wider Willen und Wissen einen der letzten Gründe des Rembrandt angedeutet. Denn Rembrandt ist in einem biographischen Sinne von »den Pflügen« gekommen, die er in die Erde vor den Toren Leidens, gewiß auch in den Ackergrund des Vaters schneiden sah; leicht ist zu denken, daß Rembrandt, der Junge, mit der unternehmenden Lust seiner Jahre und dem natürlichen Drang seiner bäuerlich stämmigen Gestalt die eigenen Arme am Pflug versucht hätte, der von einem Gespann ruhiger und mächtiger Ochsen, schwarzweißer Ochsen in Holland, gezogen worden wäre. Von diesen körperlichen Voraussetzungen gewinnt die übertragene Bedeutung jenes »ab his *aratri*« einen vollkommenen Sinn — und dieser ist, so entstanden, für das gesamte Leben und Werk des Malers endlich allerdings am wesentlichsten. Rembrandt ist ein Pflüger auf den Feldern der Kunst; unter dem Nachdruck seiner Hand furcht sich der Acker, legen Schollen sich um, erglänzt geöffnet und braun das Innere der Erde. Alles, was von ihm angerührt wird, ist Erde oder gleicht ihr: alles, was ihm wahrhaft gehört. Er selbst ist Erde; er selbst ist Acker; ihn selbst zerschneidet die Schärfe des Pflugs, und rechts und links sinkt die Materie seines Geistes in schweren, fetten, dunkelbraunen Krumen zur Seite; ob zum Sterben, ob zum Leben — niemand weiß es; es wird dasselbe sein . . . Er führt den Spachtel; der Spachtel hat einen Wurf Erdbraun von der Palette geschaufelt. Der Spachtel ist ein Spaten: der Spaten eines Bauern auf dem Felde oder auch der eines Totengräbers auf dem Kirchhof.

Der Spachtel ist ein Pflug: er fährt zu mächtig durch das Braune hin, um nur ein Spaten zu sein. Er ist auch wieder eine Kelle, die zwischen Dorf und Feld einen Stall mauert.

Rembrandt hat die Stadt versucht und hat von der Stadt sich versuchen lassen. Gegen das Jahr 1640 hin, nach etlichen Jahren einer allzu artistischen Ehe und eines allzu artistischen Umgangs mit der Gesellschaft, die ihm das Herz verödet, beginnt er neu, hinauszulaufen. Was die Natur ihm nicht zeigt, das zeigt ihm nur um so kühner eine Einbildungskraft, die sich mächtig ins Landschaftliche ausbreitet, eingräbt und aufschwingt und im Landschaftlichen den Sinn und eigentlichen Bestand des Daseins sucht. Saskia stirbt 1642. Die »Nachtwache« trennt ihn überdies von den Bürgern und ihren Personalien. Nun vollends ist ihm Natur das Rechte und das Ganze. Er stellt sich mitten in den Demos. Er stellt sich mitten unter die Geringsten; er läßt sich arm sein; er proletarisiert sich. Aber das »All-Gemeine« (im Sinn des schönen Buchs von Hermann Eßwein aufgenommen) ist endlich nicht das Proletarische, sondern *Natur* im Bilde der *Landschaft*: deshalb nämlich, weil Natur im Bilde der Landschaft zugleich das Höchste ist — und weil allein die Verbindung des Gemeinen mit dem Ungemeinen, des Niedrigen mit dem Höchsten jenes Ganze hervorbringt, auf welches der ganze Mensch angewiesen ist. Im Landschaftlichen findet er, Rembrandt, das Unterste und das Oberste unbegreiflich verbunden; dort gibt das Leben seinen vollsten Ton.

Wer je vor Leidens Toren westwärts gegangen ist, dem Rijn entlang, mit der Richtung gegen Katwijk an Zee, der wird, ob er nun, bloß der Stadt gewohnt, noch nie eine Landschaft gesehen oder aber, mit der Natur auf allen Wegen vertraut, Tausende von Landschaften im Blut hätte, für alle Zeiten das Bewußtsein bewahren: ich weiß, was Landschaft ist. Man sieht dort, westlich vor Leiden, Schönes, doch nicht allzuviel: rechts einen Fluß, dessen Wasser bis an den Rand reicht und träg dahinfließt; vielleicht einen Holzplatz; Bäume an der Chaussée; zur Linken und geradehin die flachsten, tiefsten Wiesen, auf denen Kühe grasen, darüber und über den eigenen Augen einen grauen Himmel, der nicht ausgereget ist; am Horizont einen lichten Streifen zwischen Schwefelgelb, Grünspan und Rosa. Doch ringsum Mühlen, die laufen; die Flügel laufen in einem Wind, der alles verbindet; du selbst bist nun ein Mühlenflügel im Winde. Das Land freilich liegt still; es liegt so still, als wäre es unterhalb des Windes, unterhalb seines breiten Streichens — nicht mehr von ihm berührt; er hat schon weggeweht, was hoch war, ohne fest zu sein; die grasenden und liegend wiederkäuenden Kühe gehören der Zone unter dem Winde an — der tiefliegenden Erde. Jedoch: der Wind ist der eigentliche Raum dieses Daseins; die Windmühlen, die wehenden Wolken,

deine flatternden Haare, deine vorhängende Figur, deine andrängenden Knie, deine tränenden Augen messen ihn; die Wiese mit den grasenden Kühen macht seine untere Grenze. Seltsam genug: nirgends in der Welt, nicht mitten zwischen den Schroffen und Kämmen des Steingebirgs und nicht an den Ufern der Meere, nicht zwischen den runden und violettbraunen Bergen von Umbrien oder zwischen den Blütenbäumen der Bergstraße oder zwischen den Rebhängen des Mains, nirgends, wo Landschaft tatsächlich sich zu bilden und darzustellen scheint, empfand ich so sehr die Existenz des Landschaftlichen wie an jenem Oktoberabend auf dem Wege von Leiden nach der Haager Straße. Ist es, weil Rembrandts Augen diese Welt gesehen haben? Ruht die Größe, die gleichsam landschaftbildende Mächtigkeit und Penetranz seines Blicks auf ihr, so daß sie, wie sie unter seinem schöpfenden Auge erst entstanden wäre, noch immer besteht und auch wird bestehen bleiben, solange die Erde dauert? Oder war diese Landschaft schon vor ihm, und er wäre an ihr zur Landschaft aufgewacht? Ich weiß es nicht. Aber ich weiß, daß keine Landschaft so deutlich und so nachdrücklich in meiner Erinnerung haftet, und ich meine, vom Wesen der Landschaft einen Begriff erst seit dem Abend zu haben, da ich wanderte, wo Rembrandt von Kindesbeinen an stand, lief, spielte und zeichnete. Mir scheint, von dieser Landschaft aus könne jede andere Landschaft entstehen. Landschaft mit Bergen auch, Landschaft mit allen bewegten und unbewegten Dingen, die in jener gar nicht enthalten sind; Landschaft mit allen erregenden Gewalten, die in der gewissen Neutralität jener Leidener Landschaft, ja — ich möchte zu sagen wagen: in ihrem *Nichtsein* gar nicht angelegt oder aufgehoben sind; denn dies ist ja das Merkwürdigste, daß jene Leidener Landschaft eigentlich gar nicht da ist; so wenig ist in ihr, sie ist so flach und ist an Inventar so arm, daß sie beinahe auch *nicht* sein könnte . . . Wie dem sei: es ist die heimatliche Landschaft des jungen Rembrandt; es ist derselbe wehende Wind, der ihn umgab der seine Augen tränen, seine Haare wehen machte, Knie und Brust ihm anblies und seine derbe Nase rötete. Nahe Wittepoort am Westrand der Stadt lag der väterliche Besitz; unter diesem Himmel, über der unendlichen Flachheit dieser gleichsam sinkenden Wiesen, in diesem Wind liefen die Flügel einer Mühle, die schon der Großmutter zu eigen war. In dieser All-Einsamkeit verlor er sich; hier bildete sich sein tiefer Sinn für das Allgemeine und Unbenannte; hier sein metaphysisches Gefühl für die Wolken, sein Aberglaube an sie; hier, auf der leeren Fläche, auf diesem gleichsam unter die mittlere Linie der Erdoberfläche gesenkten Parterre, erhoben sich bildende Leidenschaften für Hügel und Berge, die ihn im Leben gewöhnlich nicht umgeben sollten . . .

Es geschieht selten, daß Rembrandt die Landschaft nach dem Bild des Landes um Leiden malt. Dort ist der *Grund* der Empfindung gelegt. Aber die Vorstellung hebt sich auf diesem Grunde oder auf den Gründen, die das Land um Amsterdam dem älteren Rembrandt darbietet, mit schöpferischer Willkür ins Freie. Vor allem: sie *hebt* sich. Denn Rembrandt, der Niederländer, liebt Hügel und Berge. Kaum, daß er sie nicht dann und wann auch in der Natur gesehen hätte; sicher sah er sie im Bilde der anderen von Bruegel bis Seghers. Aber wie er im Menschenbilde immer mehr über die nächste Gegenständlichkeit des Bildnisses hinaustreibt, um das Geschehene im Phantastischen zu verwirklichen, so auch im Bilde der Landschaft. Er sieht; er gewahrt die Elemente der Form — Ebene und Hügel und Berg, Baum und Wasser, Weg und Trift, Wind und Wolken; aber nicht in einem Bildnis dieser Elemente vollzieht er das Gesehene, sondern in landschaftlichen Romanzen, Elegien, Balladen, Trauerspielen, die über der sichtlichen Natur die Tragweite und also eigentliche Existenz der Natur dichterisch gewaltsam realisieren. Wie sollte es anders sein: ist doch die Landschaft geradezu als rettende Antithese wider das bare Bildnis gedacht, gesucht. Er malt die Landschaft, um das Gegenteil der Gesellschaft und des gesellschaftlichen Bildes aufzufinden und in diesem Gegenteil die eigene, sehr bedrohte Seele zu retten. Figuren werden nun im Namenlosen aufgefangen und unkenntlich. Und mehr: die Landschaft selbst wird immer eine Allegorie des Unkenntlichen sein. Man suche diese Landschaften doch nie in irgendeiner Geographie. Die Figuren darin, kleine Figuren, beliebige Fischer, Bauern, oder jener Jemand, der nur ein Samariter ist, auch jene Jemand-Familie, welche »die heilige Familie« heißt und sehr geringen, sehr ungesellschaftlichen, fast unbenannten Standes ist — die Figuren sind in der Landschaft fast verschwunden. Man darf sagen, sie sei von verschwundenen Figuren *voll*; aber es sind *verschwundene* Figuren! So ist sie selbst, die Landschaft, in sich verschwunden, mag sie auch noch so mächtig aufgewölbt und noch so sichtbar sein. Die Landschaft Rembrandts: auch sie ein »Jemand«; freilich ein heroischer Jemand — angefüllt mit den größten Gefühlen aller menschlichen Menschheit, die nicht zu »Gesellschaft« geronnen ist . . .

Er beginnt nach der etwas epigonischen Landschaft mit dem Kämmerer etwa in der Landschaft des Museums Czartoryski zu Krakau und der des Braunschweiger Museums. Schon ist die echte Landschaft Rembrandts da: Utopia-Nirgendland — All-Land; Land fast ohne Menschen, aber selbst ein unbenannter Mensch.

Das Motiv des Samariters gibt fast bloß noch eine Nomenklatur. Man messe, was dies heißt: welchen Verzicht dies bedeutet. Denn wenige Motive sind an

sich dem Rembrandt so teuer wie der Samariter. Aber wo es um die Landschaft geht, darf selbst die Geschichte des Samariters aufgezehrt sein. Statt seiner windet sich barock ein Baum; statt der Düsternisse des Geschlagenen sind Wolken schwarz; statt seiner Fieber glüht die Schwüle des werdenden Gewitters; statt seiner Schüttelfröste wird Hagel und Sturm das Leben kalt machen; statt daß Banditen, ohne Namen zwar, einen Menschen ohne Namen seiner Kleider bis auf die Haut berauben, wird nur ein Wind einen Baum entlauben; fährt ein Messer oder eine Keule auf den Leib eines Menschen nieder, so wäre dies kaum erfindliche Ereignis ein Nichts gegen den Blitz, der einen Baum zerreißen wird, so daß die Hälfte des Stammes mit der noch grünen Krone über den Weg fällt. Bluten menschliche Wunden, so öffnen sich viel fürchterlicher die Flanken des Himmels und der Erde, und von den Klüften stürzt gefährlich das Wasser, das den Wildbach reißend macht. Was wollen wir? Die Natur ist groß; wir aber haben die Größe und das Gewicht von Käfern. Was bliebe uns anderes als die Kunst, uns einzupassen? Es gibt Schutz im Dickicht; lasset uns ins Versteck gehen, daß wir nicht mehr zu finden noch zu kennen sind; so werden wir leben . . .

Die Braunschweiger Landschaft untersteht den nämlichen Gesetzen im Verhältnis des Figuralen und der Natur. Sie untersteht dem nämlichen Gesetz der Witterung: keine Landschaft des Rembrandt, die nicht in zwiefaches Licht gesetzt wäre; keine, deren Licht einfach günstig, ja einfach ausgesprochen wäre; kein Himmel des Rembrandt ohne schwere Wolken; kein Himmel ohne drohende, vorüberziehende, aufgelöste Wetter; kein Sonnenschein ohne die arge Schwärze, die er golden durchbricht. Unter Tage enthält der Tag schon die Nacht; er verwirklicht sich herrlich, doch nur als ihr siegreiches Gegenteil. Die Braunschweiger Landschaft ist das rechte Beispiel. Man nennt sie die Landschaft mit dem aufziehenden Gewitter. Das Gold des Lichts verfängt sich in ihr wie in einem schwarzen Netz. Es ist nicht frei; es ist nicht auf unmittelbare Weise da; es ist in der Schwärze des Wetters gefangen — und wird noch in dem Augenblick darin gefangen sein, in welchem es die Schwärze überwindet . . . Es gibt kein Licht des Rembrandt, das nicht in der Finsternis gefangen wäre, um aus ihr vorzubrechen.

Die Wolken sind mit dem schwersten Grau gemalt; man fühlt das Gewicht des Grauen mehr, als daß man sich vom Ton Rechenschaft gäbe. Das Loch im Grauen ist blau. Die halben Stellen da und dort am Rande gehen aus dem Grauen ins Gelbliche.

Die Erde steht und hebt sich, senkt sich in schweren Bräunen. Aber das eigentliche Schwergewicht des Bildes, die eigentliche Dichtigkeit und Dunkelheit ist am Himmel. Wir erleben das Schauspiel einer umgekehrten Gravi-

tation. Die Landschaft ist wie aus dem Himmel anzusehen; die schweren grauen Wolken machen den Grund. Rembrandt handelt als ein Barocker. Der Niederländer, auch er, gerade er, handelt aus dem Himmel. Das Bild entwickelt sich abwärts aus der bleigrauen und bleischweren Himmelsecke rechts oben. Von der absoluten Herrschaft, »Grundherrschaft« des breiten und dichten Gewölks macht man sich kaum einen Begriff. Im Verhältnis zum Absoluten des Gewölks ist das Irdische unten nur die Relativität einer Erscheinung; nur eine Projektion. Er wechselt das Verhältnis aus. Der Himmel wird das Wirkliche, die Erde das Phantom; zwar ist der Himmel nur veränderliches Gewölke, aber die Dinge sind in ihn bezogen, als wäre er beständig . . . Handelt Rembrandt so nicht recht? Was ist die Erde, es sei denn eine Abhängigkeit von den ewigen Launen des Himmels?

Je mehr ich dies Bild betrachte, desto mehr staune ich über das Maß von Unwirklichkeit, das Rembrandt hier der Erde gab, da der Himmel doch als Absolut-Wirkliches vorzuherrschen scheint. Das ganze Bild zwar ist mit unerwarteter Leichtigkeit gemalt. Die Farbe liegt sehr dünn. Die Untermalung ist sepiabraun. Auf dieses Braun ist nur lasiert; auch das schwere Grau der Wolken stellt sich dem nähergehenden Blick fast nur als Lasur dar; da und dort schimmert der braune Grund auch durch das Grau hervor. Aber die Erde vollends! Die graue Wolkenwand, dieser ungeheure obere Boden des Bildes *erscheint* doch dicht; er scheint doch schwer; er scheint massiv; die Erde unten mit Gehäus und Wachstum ist, genauer beschaut, nur eine leichte und lockere Gestikulation der Malerei und aus dem Realen ins Gespenstische gezogen — als wäre nicht oben, sondern unten das Reich der Geister. Wie gering ist doch das Vertrauen dieses durch und durch tellurischen Malers zur Erde! Er vertraut sich lieber dem Himmel an — und freilich malt er auch ihn, als wären seine Wolken eine Art von Erde, worin mit schweren Schuhen zu gehen wäre. Die Verwirrung ist groß. Allein sie ist nun, wie sie ist: nicht anders steht ein spürender Mensch in der Natur; wüßte er denn, wo oben und unten ist, wenn ihm das wonnige und schmerzliche Vorrecht gegeben ist, zu fühlen? Weiß er noch, wo die Sonne steht? Er malt sie mitten auf die Erde; als ob die Erde der Himmel wäre. Links unten auf der Erde, zwischen Ruinen und Gebüsch, liegt sie auf dem Boden. Nicht sie selbst; aber ihr Schein; ihre Güte. Sie liegt als Heiligenschein auf dem zerlösten Antlitz einer gewesenen Stadt: nicht eine goldene Scheibe, sondern ein goldener Dunst, weißgoldener Dunst, rosalila Dunst, wie ihn zweihundert Jahre später nur einer noch einmal wird malen dürfen — Camille Corot. Die Sonne hat sich auf die Erde verloren; dort liegt sie; obwohl sie die Sonne ist, kommt in zweihundert Jahren immer bloß einer, sie aufzuheben; ach nein; sie zu gewahren und andächtig liegen zu lassen.

Die Erde ist der Himmel geworden. Vielleicht daß der Himmel in der Nähe gar nicht sehr schön sein muß. Doch wie dies sei: die zahlreichen Figuren auf dieser scheinbaren Erde, ein Reiter mit Bub in der unteren Mitte, rechts unten hin im Wasser Ruderleute, die in einem Boot Fässer führen, links unten Vieh, am Weg links unten zur Ruine auch ein Karrenzug — dies alles ist nicht deutlicher und auch nicht glaublicher als der Mann im Mond.

Wer etwa sieht, wie sich die Bläue des Himmels, jene graue Bläue mitten in der Nacht aufgehenden Gewölks, im irdischen Gewässer blasser spiegelt: weiß er noch, wo der Himmel und wo die Erde ist — wo das Urbild und wo das Gegenbild?

Der dunkelnde Abhang zum Beschauer, der Abhang von der Höhe der Ruine bis herab an den untersten Rand dieses Daseins, der Abhang, der Figuren, Weg, auch rötliche Häuser birgt, ist mit einem Ungefähr gemalt, als glaubte der Maler, der so malt, nicht an den Bestand der Erde. Er glaubt an den Bestand des Himmels, sogar der Wolken. Wie andere fragen: gibt es einen Gott? — so fragt dieser Niederländer, unter dessen Füßen die Erde der Küste und des rheinischen Deltas freilich beinahe verschwindet: gibt es eine Erde? Und also hält er sich an das ganz Ersichtliche, an das ganz Gewisse: er hält sich an die Wolken; er stellt sich in sie — abwärts den Blick! Daß die Ruine steht wie ein alter Zahn, der allein blieb, will wenig sagen; dies ist noch irdischer Verfall. Aber daß der ganze Abhang mit allem, was an ihm ist, Häusern, Leuten, Gebüsch, nur wie ein kaum zu definierendes Geisterwesen erscheint, nur wie eine mit ungefähren Umrissen gefaßte Phantasmagorie in rötlichem Erdbraun — ja dies macht staunen; denn es macht an der Existenz der Erde zweifeln und an die Dauer der Wolken glauben. O welch ein Don Quijote! O welche Wahrheit! Die Kenner und Gelehrten stellen fest: hier sei das Bild nur eben »angelegt«; hier sei es »nicht vollendet«. Wir aber hören ein Gelächter des Rembrandt und wissen mit seinen eigenen Worten, daß fertig ist ein jegliches, womit ein Künstler seine Absicht erreicht hat. Ein Künstler! Er glaubt an den Himmel und zweifelt an der Erde, in welcher er mit eigenen Händen gegraben hat. Hier wird die ungeheuerste der Spannungen erreicht. »Ab his aratis . . .« Er hat beim Pflug begonnen; er hat die Erde mit Händen geschaufelt; er hat sie geknetet und sicherlich einmal Figuren aus ihr gemacht. Wie er ein erfahrener Mann wird, wie er die Mitte der Dreißig erreicht, zweifelt er an der Realität der Erde, um an die Realität der Wolken zu glauben; gibt er den Wolken den Anschein des Massiven, der Erde aber die ungefähren Regungen des Gespensterhaften. Er ist ein Niederländer. Allein der »Niederländer«, dem die Erde gleichsam unter den Füßen vergeht, ist nicht genug, dies zu erklären. Das Ereignis ist allgemeineren Sinnes. Es berührt die

falsche Sicherheit des Menschen auf der Erde überhaupt, und die Ruinen auf Erden, die Rembrandt liebt, sind nur ein Pleonasmus, der um so mehr soll begreifen lehren, was die Erde taugt. Sie ist nichts, auch wo sie Berge trägt; lasset uns an die Wolken glauben — an das Beständige ihrer Vergänglichkeit . . .

Die Erde ist branstig von Farbe, wie ein versengter Leib; sie ist rostig wie ein altes Hufeisen, das man am Wege findet; überall ist das Vergehen gemalt; sogar zur Erde ist gesagt, sie solle wieder Erde werden; die Menschen sind in das Vergehende der Erde hineingemalt, die Dinge auch; das Leben der Menschen ist nichts; es hat weder Umriß noch Substanz; nichts ist als unter der Dauer des Himmels die ewige Bräune des Untergangs. Ist aber nicht hier und hier das Grüne? Rembrandt malt Gebüsch; er läßt das dichte Laub hellgrün im Licht glänzen; fast sagt man: gleißen. Hier impastiert er auch anders. Alles sonst ist nur mit leichtem Druck auf den sepiafarbenen oder sepiabraunen Grund lasiert; dies helle Grün wird aufgesetzt wie lauter kleine Edelsteine: dicht, funkelnd. Man könnte denken, dies Bild des Wachstums sei Wirklichkeit genug; es sei massiv. Man *würde* es glauben, wäre dies Grün über dem Braunen und unter dem Grauen nicht giftig wie Grünspan. Rembrandt verwandelt dies Laub in einen zart schimmernden Aussatz an der vergehenden Bräune eines Leibes, welcher »die Erde« heißt. Dies Grüne — es ist das Unheimlichste; dies materielle Grüne, dies feste, deutliche, das fast ins Relief gehoben ist.

Dies etwa ist das Bild zu Braunschweig. Daß es mit so wunderbarer Leichtigkeit gemalt ist, bedeutet noch einen letzten Sinn. Es könnte sein, daß Rembrandt selbst (um von uns zu schweigen) die Metaphysik dieses Bildes nicht verantworten will; es könnte sein, daß er gegen diese Metaphysik mißtrauisch würde — Metaphysik ist es ja sicher mehr als Bildnis einer Landschaft, und alle Metaphysik ist ungewiß. Um dieser Ungewißheit willen hat er dies Bild im nämlichen Augenblick gemalt und wieder ausgewischt; um dieser Metaphysik willen hat er es zwar entstehen, doch ebensowohl wieder vergehen lassen; es lebt so sehr im Nichts, wie es im Etwas lebt. Und nicht allein das zarte Malen bewirkt diese doppelte Wirkung; sie geschieht auch deshalb, weil er die Landschaft unten, die Erde, die braune, schwere Erde in romantische Unwahrscheinlichkeit des Geisterhaften wandelt und mit Ruinen die Sphäre des Todes ankündet. Ist dies noch die Erde? Ist sie nicht mehr? Man weiß es nicht. Nur eines scheint an solcher Metaphysik gewiß: das Gewölk. Denn es ist mit der leichtesten Malerei doch gänzlich konsolidiert.

Der landschaftliche Stil des Rembrandt vermag über allem dies eine: er bringt das *Unpersönliche* der Landschaft zur Anschauung. Man darf in diesem

Vermögen die Mitte seiner landschaftlichen Kunst finden. Nicht zu oft kann man sich dessen bewußt werden, daß ihm die Landschaft die Errettung vor der Öde der Gesellschaft und ihrer Personalien bedeutet, die so langweilig, so nichtig sind — um so nichtiger, je anspruchsvoller sie auftreten. Und nicht zu oft wird man sich selbst sagen: er malt aus der landschaftlichen Imagination, weil er sogar im Landschaftlichen das Bildnis nun hassen würde. Er will nicht die Personalien der Landschaft; er will nicht ihre topographische Identität; er will ihre Transzendenz. Soweit ich sehe, hat er nur ausnahmsweise die topographische Landschaft gemalt: unter den hauptsächlichlichen Landschaftsbildern (den hauptsächlichlichen *gemalten*, von denen wir heute etwa zwei Dutzende zählen mögen) wird kaum ein halbes Dutzend von Bildern sein, die im nächsten, gleichsam porträtierenden Sinne »nach der Natur«, nur nach ihr, gemalt sind. Beispiele sind etwa: das kleine Stück mit den Hütten am Wasser (von 1639, zu Christiania); die kleine Kasseler Winterlandschaft (von 1646); die kleine Landschaft mit den Bauernhütten (von 1654, zu Montreal). Aber wie diese Dinge schon durch ihr äußeres Format in den Bereich der Studie gewiesen sind, so bleiben sie auch nach ihrer geistigen Haltung ohne jene Tragweite, die den großen Landschaftsmaler Rembrandt merkwürdig macht. Nicht, daß diese Dinge gering geachtet werden dürften. Ihre Unmittelbarkeit ist kostbar; das Malerische zum Beispiel in dem Kasseler Bilde hat die Überlegenheit des völlig Unbefangenen; mit der Bewahrheitung einer sehr wahren Situation der Natur ist etwas Außerordentliches getan — um so gewisser, als ihm in dieser Welt keine bürgerlichen Ansprüche den freien Weg verlegen. Aber der eigentliche Maler der Landschaft entsteht erst dort, wo er *phantasiert*; wo also auch im Landschaftlichen der Drang über das Bildnismäßige in jene anonyme Sphäre hinausschlägt, welche wie jedes großen Geistes auch die wahre Heimat des Rembrandt ist. Das Transzendente erst vollendet das Wesen seiner Landschaft. »Par cœur« — wird später van Gogh sagen.

Er malt 1647 eine kleine Landschaft mit der heiligen Familie. Das Bildchen gehört der Galerie zu Dublin. Die Studien Rembrandts sind kleinen Formats. Das heißt nicht, daß alle kleinen Formate landschaftlicher Darstellung den Charakter der Naturstudie haben müßten. Das kleine Dubliner Bild enthält die Fülle rembrandtischer Einbildungskraft. Etliche der imaginären Landschaften haben ein kleines Format und antworten darin den kühnsten Vorstellungen der dichtenden, der komponierenden Gewalt. Von diesem kleinen Dubliner Bilde möchte ich sagen, daß es auf besondere Weise überzeuge; daß es zum Beispiel auf stärkere Weise den Eindruck des Organischen vermöge als die kleine Landschaft mit dem Obelisk, in der das Organische vom Naiven und Rührenden überholt wird. Ja es erhebt sich die

Versuchung, die Argumente beinahe umzukehren und wie mit einem Widerruf zu sagen: dies merkwürdige Organische der kleinen Dubliner Landschaft mit der heiligen Familie enthalte den Reiz des Persönlichen, beruhe auf dem Charakter einer landschaftlichen Persönlichkeit, bringe ihn hervor. Wohl. Aber dies Persönliche wäre gleichwohl ein Imaginäres; und dieser Möglichkeit — der Möglichkeit des Idealisch-Persönlichen — kann im Wesen des Rembrandt freilich nichts im Wege stehen. Das Imaginär-Persönliche gehört zu seiner Einbildungskraft; es liegt auf der Bahn der Tragweite ins Transzendente — auf einer Bahn, die uns am Landschaftsmaler Rembrandt das Herrlichste ist; auf dieser Bahn sind sogar die intimsten Wendungen des imaginär-persönlichen Wesens einer Landschaft möglich; das Dubliner Bildchen, zwischen Elsheimer und Constable und die Maler von Barbizon wunderbar in die Mitte gesetzt, gibt den Beweis.

Auf der Bahn der Tragweite ins Transzendente liegen viele Möglichkeiten. Die unwahrscheinlichsten Kombinationen werden Tatsache. In der Sammlung Schloss zu Paris findet sich eine Landschaft mit Schwänen. Man hat sie der Schule überweisen wollen (wenigstens Hofstede de Groot). Muß man dieser Überweisung nicht mißtrauen? Vielleicht, daß Rembrandt hier vielmehr in einem seiner psychologischsten Augenblicke gesehen werden könnte. Die »Landschaft mit den Schwänen« scheint gleichsam eine Studie oder Skizze nach jener schon transzendenten Natur, die der Geist des Rembrandt bewohnt. Vor dieser imaginären Wahrheit einer subjektiven Natur wäre das Pariser Bild etwa so gemalt, wie das Kasseler Winterbildchen vor der realen Wahrheit einer objektiven Natur gemalt ist. Und ist es noch nötig, das Subjektive und das Objektive so sehr zu unterscheiden? Bei Rembrandt, in einer »Natur« von seinen Maßen, ist das sogenannte Subjektive ja dem Objektiven gleichgesetzt. Dies ist die Legitimation, auf die ein Rembrandt sich berufen mag. Gott zeugt Söhne, in denen nach seinem Bilde Welt enthalten ist. Wird man die Vorstellungen dieser Söhne »subjektiv« nehmen? Wird man ihre Bilder »subjektiv« nennen? Ihre Bilder existieren a priori, vor der Erfahrung. Wenn sie aber, da sie doch von Menschen sind, der Erfahrung nicht gänzlich entraten dürfen, so gewinnt ihre Erfahrung erst dort den rechten Sinn, wo sie sich neigt, ins Transzendente überzugehen. O nein, es wäre sinnlos, mit dem Begriff des »Subjektiven« diese Landschaften wieder ins Bürgerlich-Personale zurückbinden zu wollen. In welchem Sinne sie persönlich zu sein vermögen, in welchem einzigen metaphysischen Sinne, ist gesagt. Sie gewinnen den Charakter des Organischen und darüber hinaus des Imaginär-Besonderen, das doch so sehr dem *allgemeinen* Geiste zugehört. Aber nirgends gehen sie aus der *Enge* einer Subjektivität hervor. Wo das Subjektive »Rembrandt« heißt,

ist gleichsam für die Objektivität des Subjektiven, für das Allgemeine des Persönlichen, für die Bewährung des Individuellen im Absoluten Bürgschaft geleistet. Es gibt bei Rembrandt das Persönliche nie ohne die weit ausschlagende Schwingung des Anonymen. Ist dies paradox, so ist es doch nicht minder wahr. Wahr ist, daß seine Subjektivität mit dem Objektiven ausgeglichen ist. Natur, Gott wirkt das Letzte, Größte mit der Dialektik solcher Spannungen. Unsere Sache ist es nicht, die Geheimnisse dieser Möglichkeit zu ergünden; unsere Sache ist es nur, die Tatsache dieser Spannung zu spüren. Mehr vermögen wir nicht.

Auch dem Rembrandt kann es geschehen, daß er, in seiner Einbildungskraft den Weg von seiner persönlichen Erfindung zur objektiven Gültigkeit des Bildes abschreitend, einmal ins merkbar Konstruktive fällt. Dann empfindet man, wo das Organische (das menschliche Gleichnis des göttlich Organischen) zutiefst überzeugen würde, wohl auch den *Mechanismus* seiner Landschaft; und diese Grenze des Vermögens soll nicht verschwiegen sein. Sie braucht auch gar nicht verschwiegen zu sein; Rembrandts Geltung ist nicht bedroht; er findet endlich immer einen Weg ins Organische. Vom Mechanischen müssen wir reden, weil wir von einem Menschen reden. Gott hat einen Plan der Schöpfung. Sollen wir es dem Menschen verdenken, wenn er ein Schema hat?

Rembrandt hat ein Schema. Schema ist es, wie er einen Obelisk setzt; der Obelisk ist die Wirkung einer naiven Mechanik (in diesem Falle einer antikisch gestimmten). Schema ist seine Vorliebe für Ruinen. Mechanik ist seine Neigung, Brücken zu setzen und Windmühlen zu errichten. Mechanik ist seine Art, Hänge zu konstruieren. Man betrachte den Hügelkamm der größeren Kasseler Landschaft; man betrachte den Hügelkamm auf der Glasgower Landschaft mit Tobias und dem Engel, auf der zu Braunschweig; man ziehe das Dubliner Bildchen und die Hügellinie auf dem Bild der Windmühle zur Vergleichung an. Man wird allenthalben verwandte Bildung finden: eine Höhenlinie, die in einem abfallenden Profil gebrochen ist; eine »Nase«. Wie viele Bilder sind es nicht, auf denen eine Brücke den Weg von Ufer zu Ufer macht; wie sehr liebt er die Ruine . . . Man kann von einem bestimmten landschaftlichen Inventar des Rembrandt reden, und es scheint, als ob das Allgemeine, das Objektive sich unter dem Zwang einer bestimmten Mechanik einschränke; auch daß man von »Mechanik« ebendeshalb wohl reden dürfe, weil man das Konstruierte des Aufbaus spüren kann: dies Menschlich-Aufgesetzte — die naive Handhabung eines Apparats.

Sollten wir nun ernstlich in die Verlegenheit getrieben werden, die These von der Objektivität des Rembrandt und (was irgendwie dasselbe heißt) von der

organischen Natur seiner Vorstellungskraft gegen diese Vorbehalte verteidigen zu müssen?

Das persönliche Schema bezeichnet die Grenzen, innerhalb deren der Mensch Rembrandt das Objektive und das Organische erreichen darf.

Von links unten nach rechts oben hebt sich eine Hügellinie; sie ist zweimal gebrochen; sie bildet zweimal eine Terrasse. Auf der ersten Terrasse steht eine Ruine; sie steht, herwärts eine dunkle, braunolivene Silhouette, gegen die bleiche Fülle eines abendlichen Himmels im Herbst. Auf der zweiten Terrasse — ach, daß man sagen könnte, was oder wer auf der zweiten Terrasse steht! Niemand steht dort und nichts. Niemand? Nichts? Das Geheimnis steht dort — unsichtbar, aber riesig, und schaut von der Höhe der oberen Terrasse in den blaßhellen Himmel hinaus und hinauf, halbabwärts zu der Ruine, die eine Frage an das Schicksal ist, und herwärts, hernieder zu den Flügeln der Mühle, die vom Braun des erdenen Hanges kaum unterschieden sind; auch nieder zu der Brücke, die immer nur von Ufer zu Ufer führen kann (was also hilft sie?), und zu dem roten Reiter, dessen Ziel die ungewisse Welt ist; für einen nachdenklichen Augenblick schaut er, der Niemand, der Geheimnisvolle, Unsichtbare, Riesige, der Geist, auch auf das Wasser nieder, in welchem zwei schwimmende Schwäne so still, so vollkommen, so unbegreiflich großartig in der Kurve sind wie das Weltall, von dem man zuweilen denkt, es sei dort am gewissesten, wo es gleichsam seine eigene Provinz, seine eigene Abseitigkeit ist; oder er sieht in einem trägen kleinen Wasser Hollands die Unendlichkeit des Himmels gespiegelt, von der auch er, der Geist, nicht weiß, was sie ist . . . Das Land ist ruhig gelagert; es ist an sich selbst hingelagert; es ist müde und ruht »an sich«; mürb, torfbraun, gleichsam vergangen — Symbol alles dessen, was an ihm vergangen ist; auf keine Frage wird die Erde Antwort geben. Es sei denn, daß sie den roten Reiter des abenteuernden Lebens, den »irrenden Ritter« ahnen läßt: du reitest auf einem weichen, moderig-behaglichen und sehr verdächtigen Grunde; du, roter Reiter, bist auf dem moderigen Boden sonderbar posthum; was willst du? Ob du ein Abenteurer bist, ein übriggebliebener Schelm und Mörder aus dem Dreißigjährigen Krieg, ob du es bist, der jenes Schloß in Brand setzte, das jetzt als Ruine steht, und ob du an den Ort deiner Übeltaten, befohlenen und unbefohlenen Untaten, wiederkehren muß; oder ob du ein harmloser Bauer bist, der diesem Land nichts Übles tat noch will: leg' dich ins torfig duftende Grab — es ist das beste; laß dich mitvermodern, mitverbrennen, mitfaulen, denn das Leben der Welt ist längst zu Ende . . . Noch trägt dies Land Gebüsch, das grünt. Doch dies geschieht nur, damit das Ganze um so rätselhafter sei.

Dies Bild zu Kassel ist mit den fünf oder sechs Requisiten des Schemas gemacht, mit dem Rembrandt die ganze Fülle seiner Landschaften aufbaut.

(Manche Landschaft macht er mit noch weniger, ohne daß sie darum minderen Wesens wäre.) Er setzt: den Hügel mit dem Knick, mit den Terrassen; die Ruine; die Brücke; die Windmühle; und er setzt zu halben Teilen Himmel und Erde; die Diagonale des Hügels scheidet und verbindet beide; vielleicht ist die Diagonale am Rand der Wolkenwand im Gegenzug noch mächtiger . . . Ja: dies ist eine »komponierte Landschaft«. Man merkt es. Man wird gezwungen, es zu notieren. Man spürt den persönlichen Ursprung dieses Aufbaus; man fühlt die rembrandtischen Voraussetzungen; sein Leben ist mit dunkler Trauer, mit himmlischem Licht und einer roten Leidenschaft, die menschlich-winzig, obwohl die seinige, an der braunen Erde ihre Wege sucht, darin verloren. Man fühlt das naiv Konstruierte; man fühlt (um es auf brutale Weise zu sagen): die gemachte Ordnung der Versatzstücke. So ist es. Und mit dem allem hat man — nichts getan, nichts gefühlt. Man hat den riesigen und unsichtbaren Geist vergessen, der auf der oberen Terrasse steht und mit Augen schaut, die nur uns Armseligen stumpf scheinen, weil unsere eigenen Augen stumpf sind. Man hat vergessen, wahrzunehmen, daß dieser Geist ein allmächtiger Geist ist: aus seiner Furchtbarkeit verleiht er dem dunklen Abhang zur Mühle hin den Heiligenschein des Unheimlichen; aus seiner Güte und Sanftmut verleiht er der Ruine und dem Land um sie her den abendsonnenfarbenen Heiligenschein des Melancholisch-Innigen und Melancholisch-Glücklichen — so etwa, als ob Rembrandt, der Vasall des großen Geistes, Claude le Lorrain wäre. Der Geist, der ungeheuer auf der oberen Terrasse steht, dort, auf der gleichsam empfindlichsten, bloßesten Stelle der Landschaft, tut noch mehr. Er webt mit unsichtbaren, aber großen Händen, die über das ganze Land und noch viel weiter reichen, den Heiligenschein des Unheimlichen mit dem Heiligenschein des Traurig-Glücklichen in Eins zusammen. Damit leiht er dem Bilde alles, was ihm fehlen könnte. (Wir müssen sagen: er leiht — denn ach, er schenkt nicht.)

Das Subjektive, das Rembrandt heißt, weitet sich zur Welt; die Naivität der Zusammensetzungen, die wir das »Schema« und den »Mechanismus« nannten, empfängt in dieser unfäßlichen Weihe die Unauflöslichkeit des tief natürlichen Ereignisses; wir kommen, wir stehen, wir gehen — und wir sind sicher, eine der höchsten Allegorien des Organischen gesehen zu haben, deren die menschliche Erfindung fähig ist. Die Aura lag über allem und machte Eins, Natur daraus; ja die Aura nahm noch uns selbst hinein, umschimmerte uns, zog unser eigenes Leben in das Bild — so daß wir das Bild eigentlich gar nicht mehr verlassen können; wir wachsen ihm ein; wir selbst sind nun Organe dieses Organischen geworden, das einen Augenblick so persönlich und so mechanisch schien; wir gehen unter in der Namenlosigkeit des Bildes, dessen

Ruinen ihre eigene Geschichte nicht mehr kennen; dessen Mühle in der braunen Mulde des Abhangs unsichtbar wird; dessen Fischer schlafend im Wasser versinken, dessen Reiter im Moor geräuschlos versacken könnte. Wie sollte diesem Bilde das Wesen des Ganzen, Objektiven, Absoluten fehlen, und wie die noch organische Kraft einer Natur, die verwest . . .

Das Zusammengesetzte ist die menschliche Parabel göttlichen Schöpfens im Totalen. Ein Mensch hat Kraft genug, Geschöpfe Gottes hin und her zu schieben wie im Spiel. Er hat nicht die Gabe der unbedingten und vollständigen Erfindung. Sie wäre göttlich. Dem Menschen bleibt die bedingte Erfindung: erfinderisches Spiel mit dem Gegebenen; mit Teilen des Gegebenen. Natürliche Elemente gehen aus seiner einen Hand in die andere; ein Mensch kann das Geschöpfte mit dem linken und mit dem rechten Auge sehen; ein Mensch kann beide Augen davor verschließen und kann beide Augen davor sehr groß machen, und es mag ihm auch scheinen, daß mit den größeren Augen, den weit geöffneten, sogar die Dinge Gottes größer werden. Dem Menschen ist gegeben, in solchen Grenzen die Dinge zu verwandeln; ihm ist die Kunst der Metamorphose gegeben — winzige Kunst vor Gott, ungeheure vor dem Menschen. Zwar wird der Mensch zuletzt erkannt haben: er kann ein Ding nur in das verwandeln, was es am eigentlichsten *ist*; er kann, die Metamorphose handhabend, nur auf einigen *Zusammenhang* der Dinge kommen. Aber welches Glück ist diese Entdeckung, banale Entdeckung für das unbewegliche Auge des lächelnden Gottes, für das bewegliche Auge eines weinenden Menschen! Das Mittel, mit dem er die Metamorphose vollbringt, ist *die Kunst*. Die Erscheinung der Metamorphose heißt: *das Bild*.

So sind die Landschaften des Rembrandt entstanden. So entstanden vor den seinigen die Landschaften Pieter Bruegels des Alten, die man in Wien sieht: komposit, eine opernhafte Zusammensetzung entgegengesetzter Dinge, zusammengeschlossen im Ausbruch einer abenteuernden Subjektivität, der es nichts verschlägt, Dolomiten an den Rand der mündenden Schelde zu wälzen. Macht er den Zustand im Bilde zur glaubwürdigen Einheit — und dies eben ist so herrlich, daß es dazu etwa nur des fingierenden Zaubers einer Farbe, eines Tones bedarf oder einer Art, den Pinsel zu manipulieren, als wäre der Pinsel der Stock eines Hexenmeisters: dann ist nicht mehr, nicht weniger geglückt als eine Metamorphose. Ihr Sinn ist dies: daß ein Unwillkürliches in ein Willkürliches verwandelt, das Willkürliche in das Unwillkürliche zurückverwandelt sei. In diesen Grenzen liegt die ganze Kunst beschlossen. In ihnen ruht auch die Landschaft des Rembrandt.

Dazu endlich die symbolische Natur seiner Requisiten! Brücke von Ufer zu Ufer, fallende Ruine, kreisende Mühle: Zeichen des Übergangs, der Vergäng-

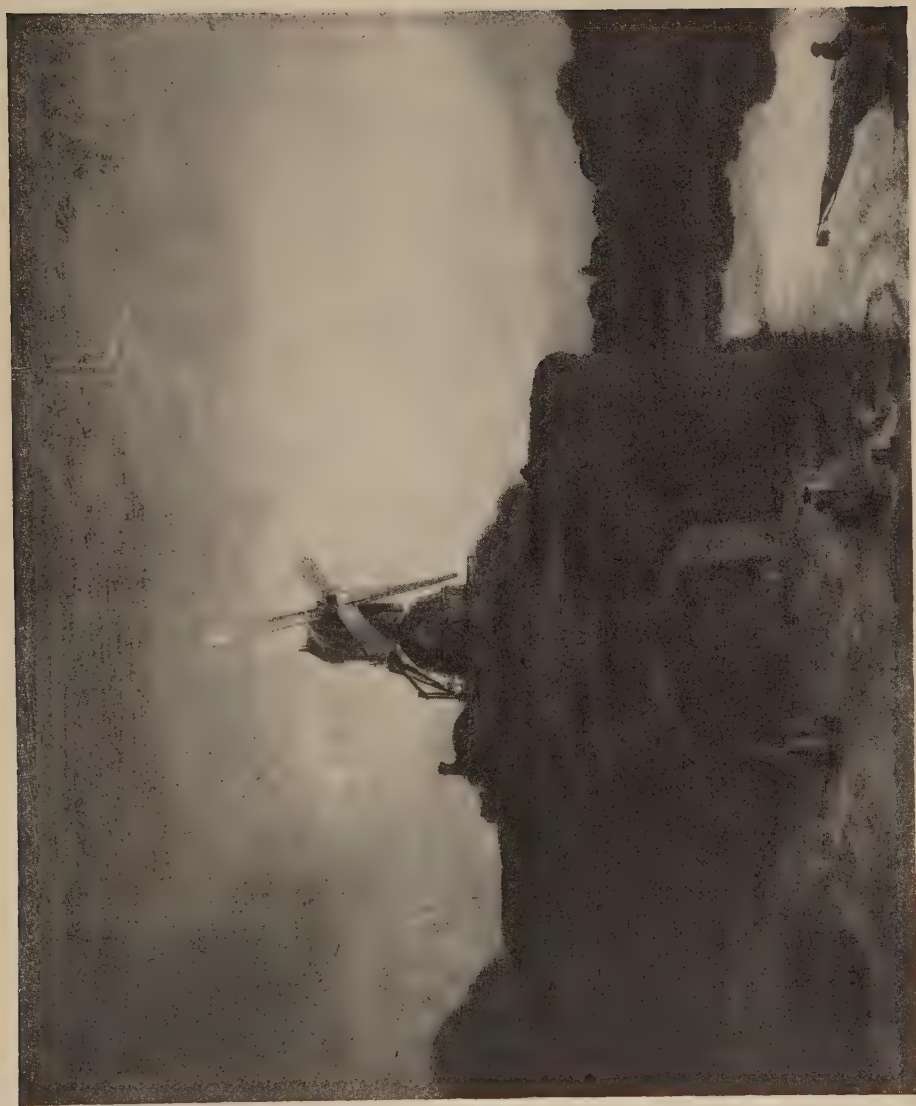
lichkeit, des Unendlich-Gleichen; ewiger Transitus. Die gebrochene Hügel-
linie, die Terrassen; die Stufen der Erde; Diagonalität der Hügel-
linie und der Konturen am wolkigen Gewände: ὁδὸς ἀνω und ὁδὸς κάτω — der Weg hinauf,
der Weg hinab; der Weg zum Himmel, der Weg in die Unterwelt; die ewig-
einigen Möglichkeiten des Menschen, den nicht allein die Unendlichkeit
des Fortgangs auf ebener Erde anzieht. Rembrandt, der Niederländer, liebt
die Ebene; er trauert mit ihr, wenn seine Empfindungen spüren, daß sie
verdammte sind, am Flachen zu bleiben. Nun ergreift ihn ein demütiger Trotz;
er hebt den Blick; mühsam lüftet er mit dem Blick die Fläche ins Dia-
gonale; nicht senkrecht schaut das menschliche Auge aufwärts, sondern
schräg — auf der Mitte zwischen Wagrecht und Senkrecht, im menschlichen
Kompromiß. Aber findet er im diagonalen Drang des Blicks nicht ein schönes
Geleise zum Unendlichen? Rembrandt liebt das ebene Land, auf dem drei
Bäume stehen, die lehren, zu sehen, wie niedrig sie sind, wieviel zwar, doch
vollends wie wenig sie in der Endlosigkeit des Flachen bedeuten. Wie wenig!
Es treibt ihn, zu steigen; ihn, einen Menschen, der die Dünen, aber nicht die
Berge besitzt; das Aufwärts ist ihm vor aller Erfahrung mitgegeben — das
Aufwärts und, ach, das Abwärts. Doch wie er ein Arbeiter an und in der Erde
ist, so schaufelt er wieder Hügel, ja Berge auf. Er schaufelt sie auf, um selbst
darauf zu stehen. Er baut, da ihm das Glatte fremd ist, nicht eine glatte
diagonale Bahn. Er baut Erdstufen; er baut Terrassen; er errichtet erdene
Podien und stellt sich obenauf. Er ist verwegen; er steigt auf die Terrasse, auf
welcher jener Niemand stand, der Riesige, Unsichtbare, der Geist. Rembrandt,
der ungeheure Ketzer, ist verwegen: er tut es dem unbenannten Geiste gleich
— will dieser Geist sein — ist dieser Geist! Welche Auflehnung des Menschen,
der in der Ebene geboren ist, und überhaupt des Menschen! Der Herr erlaubt
sie ihm; denn er liebt diesen Ketzer, den er gemacht hat; der Herr liebt ihn
mit Selbstverständlichkeit wie sich selbst; und eines Tages, da er, der Herr,
selbst auf der Terrasse steht, auf diesen Sinai sich niederläßt, wirft er den
Irdischen über die irdischen Stufen hinab, in den Abgrund — ohne Zorn, wie
eben Gott mit göttlicher Sachlichkeit den Menschen die furchtbarsten der
Schmerzen zufügt. Indes, welche Gnade noch im »Verwerfen«: denn es
ist Gott selbst, der auf einem gemalten Hügel des Rembrandt sich in groß-
artige Unsichtbarkeit gehüllt hat.

Wäre es nötig, daß Rembrandt vom Tiefsinn seiner symbolischen Requi-
siten ein Bewußtsein hätte?

Ganz gewiß nicht. Je weniger er von ihrem Tiefsinn weiß, je naiver er mit
ihnen zu Werke geht, desto mehr bewirkt er mit ihnen. Vielmehr: desto mehr
bewirken sie — denn es ist ihre Objektivität, die das Gefühl der Nachgeborenen

so mächtig aufregt. Ihr Sinn ist von Rembrandt kaum gewußt; aber es ist dieser unbewußte Sinn, der uns gewaltig anredet. Die Symbole sind nicht gesucht; sie sind gar nicht *gemeint*. Es wohnt ihnen die Kraft des Symbolischen inne. Keine deutende Willkür hat sie geholt. Ein objektiver, ja ein metaphysischer Drang hat den Rembrandt vermocht, die Dinge zu lieben, denen die Gewalt der Symbole in der bloßen Erscheinung wohnt.

Das stärkste, eigentlichste der landschaftlichen Symbole des Rembrandt ist aber nicht die Ruine auf dem morschen Boden, nicht die wunderbare Spannung der Erwartungen, wenn er auf einer Brücke von Ufer zu Ufer geht, als ginge er von einer Unendlichkeit zur anderen Unendlichkeit und wäre nun, über dem Ungewissen des Wassers und unter dem Ungewissen des Himmels, gleichsam in der festen Mitte zwischen allen Ungewißheiten und Unendlichkeiten; sein stärkstes Symbol ist auch nicht der Berg mit dem gebrochenen Rücken; sein eigentlichstes Zeichen ist vielmehr die *Windmühle*. O über die Windmühlen! Man hat Dome und Rathäuser gebaut, und sie sind schön. Man baute sie zuliebe der Andacht und der Würde. Die Windmühle ist zuliebe der Tätigkeit und dem Nutzen erbaut. Sie mahlt das Getreide; sie mahlt das Malz. Sie dient dem Bäcker, der das Brot backt, und dem Brauer, der das braune Bier braut. Ist ihr Dasein damit erschöpft? Ist nicht auch sie zuliebe der Empfindung da? Für Andacht und für Würde ist sie nicht errichtet. Aber wenn nicht ihr Zweck, so ist doch ihre Wirkung außer dem Nutzen noch das gemütliche Behagen und zumal der Schauer in der innersten Seele. Sie ist nützlich. Sie ist auch unheimlich; sie ist auch furchtbar; sie ist ein angst-erregender Popanz dem, der gewohnt ist, in der Furcht des Unbegreiflichen zu leben. Sie ist bedrohlich. Sie ragt rauchschwarz; und was ist innen? Ihre Flügel kreisen — der unaufhaltsame Rundlauf ist von schrecklicher Schönheit; so schön und schrecklich kann nur die *erste* Maschine sein, die, vom Menschen noch wenig entfernt, seine Seele geerbt und größer gemacht hat. Die Windmühle gehört dem Bereich des Menschen an; aber sie ist mächtiger als der Mensch; sie ist eine Vervielfachung der Kraft des Menschen, durch seine Klugheit zwar, doch über ihn gesetzt; noch hat sie seine Maße — aber vergrößerte Maße des Menschlichen, und die Größe ihres Standes, der Schwung ihrer Flügel ist wie die Kraft eines Gerichts. Ist es nicht eine Gnade, daß wir nicht, jeder einzeln, an diese kreisenden Flügel gebunden sind und umgeworfen werden, bis uns mit dem Leben das Bewußtsein aus Augen, Nase, Mund und Ohren schwände . . . Hätten wir nicht alle diese Hinrichtung verdient? Ist es nicht eine Gnade Gottes, daß wir außen stehen, in unserem Umriß gesichert, unserer unversehrten Substanz gewiß — anstatt im Inneren zermahlen zu werden? Daß uns nicht das Äußerste eines Flügels trifft wie den



Die Landschaft mit der Windmühle

Don Quijote, als er mit eingelegter Lanze wider die Mühle ritt, die ihm ein gefährlicher Riese schien, den man erlegen müsse? Steht sie ruhig, so sitztest du fromm und zufrieden in ihrem Schatten, der auf dem Sand ein mächtiges Kreuz beschreibt, und schaut unerschreckt, freundlich gebannt, geschützt über das Schattenkreuz ins besonnte, windstille Land hinaus. Am anderen Abend ist es herrlich, an ihrem Fuß sitzend sie ächzen zu hören; zu spüren, wie sie in allen Fibern bebt. Wird nicht die Empfindung an ihr zum Riesen — und man liebt sie mit geschlossenen Augen, selbst zitternd, wie man einen Menschen von großen Formen und großen Gefühlen liebt? Kein menschlicher Zustand, den man auf die Mühle nicht beziehen könnte.

Rembrandt weiß nichts von derlei Symbolik; ihm wäre sie müßig; er ist naiv, ohne Gedanken im Besitz des Symbols — besitzt es, wird von ihm besessen. Er bedarf nicht der Deutung. Die Kraft des Zeichens ist mächtig in der bloßen Tatsache aufgestanden. Er, Rembrandt, hat nicht ein Symbol gesucht. Es ist seine Mitgift — seine eigentlichste. Er ist an der Mühle geboren. Ihr Knarren ist die Musik seiner Knabenohren, ihr Beben die Schule seiner jungen Nerven gewesen; dort hat er gelernt, zu vibrieren, geschüttelt zu werden. Dort hat er gelernt, ins Hohe zu denken, auszuschweifen, die Gedanken und Gefühle ins Unendliche zu werfen. Dort ist ihm die zentrifugale Sehnsucht eingegeben worden. Dort hat er zuerst gesehen, wie die wegstrebenden, ja die hinausgeschleuderten Kräfte gewaltiger Arme an einen zwar zitternden, doch starren Rumpf zurückgebunden sind. Dort hat er zuerst das Auswärts mit dem Einwärts vereinigt — dort sind ihm die Pole des eigenen Wesens vorgebildet worden: der Exzeß der verlangend-deutenden Gebärden, die ins Grenzenlose kreisen, und jene Konzentration ins Innerste, die alle mimischen Gesten, ja selbst die Gliedmaßen zu amputieren bereit ist und in der dunkelsten Ecke hockt, ein Torso, der erbittert nichts als seine Mitte sucht; ein lebender Torso, den man erst dann richtig sehen würde, wenn man ihn nicht nur ohne Gliedmaßen, sondern auch noch von innen sehen könnte. Ist es nach so vielen Feststellungen der anderen noch nötig, auszusagen, daß er in der Mühle das lichte Dunkel unter Tage, das halbe Dunkel unter Tage, den schießenden Strahl des Lichts unterscheiden lernte und daß er von diesem frühen Erlebnis gezwungen ward, sein Leben lang, durch ein bewußtes Leben von vierzig, ja fünfzig und mehr Jahren, manisch, als ein Besessener, die Welt nur in dieser Alternative anzuschauen: ob licht, ob dunkel?

Um 1650 malt er die Mühle der Mühlen: jenes Bild von mittlerer Größe, das aus der Sammlung des Marquess of Lansdowne in die Sammlung Widener nach Philadelphia gekommen ist.

Es ist Abend. Die Silhouette der Mühle steht mit ruhenden Flügeln gegen einen Himmel, dem die letzten Schimmer einer untergehenden Sonne den Rand mit mattem Gold, gleichsam gestorbenem, verblichenem, mit »altem« Gold, vergolden. Die Mühle steht auf einer runden Bastion, die in ein Gewässer sich vorwölbt. Der sinkende Glanz des Himmels umgibt die Mühle wie mit einer bleichen Glorie. Ringsumher sind und geschehen belanglose menschliche Dinge, die aber genug Bedeutung haben, da sie menschlich sind. Am Fuß der Mühle stehen einige Hütten von dürftigem Ansehen. Niederwärts führt ein Weg über eine Brücke zu einer Lände. Die Brücke . . . Ein Mann schiebt seinen Karren aufwärts; eine Mutter geht mit ihrem Kinde hernieder; das Leben geht hin; das Leben geht her; auf geht es und ab; in der Mitte gehen die Menschen aneinander vorüber — und dies *war* dann die Mitte; *dies war dann die Brücke von Unendlich zu Unendlich, auf der das Leben seinen faßbarsten Moment gehabt haben würde* . . . Nahe der Lände wäscht eine Frau ihre Wäsche. Ein Boot wird von rechts her der Lände zugerudert. Es wird eine Fähre sein, die Menschen hinüberbringt und herüberbringt, als wäre zwischen hier und dort ein so beträchtlicher Unterschied, daß es sich lohnte, hinüberzufahren und herüberzufahren. Ach nicht einmal zwischen Leben und Tod ist ein Unterschied. Dieser Fährmann in der Welt ist nicht lebendiger als Charon; das holländische Wasser ist nicht flüssiger als Acheron; trinkst du das Wasser, so wirst du das Leben vergessen, als hättest du Lethe getrunken, und der geheimnisvollste, schmerzlichste der Unterschiede wird sich in der faden Wonne des Unbewußten verlieren: der Unterschied zwischen Leben und Gestorbensein. Die Unterwelt ist schwerlich an Farben ärmer. Dies Bild steht in einer Monochromie, welche dem Reich der Schatten natürlich wäre. Dem Reich der Schatten . . . Wir sind mitten darin. Die Mühle ist ein toter Held; der Schatten eines Helden; nicht vergeblich steht sie hoch auf einer alten Festung, die vielmehr der Schatten einer Festung ist, denn eine Ruine. Mit einem ihrer ungeheuren Zeiger zeigt die Mühle fast senkrecht nach oben. Der Himmel in der Höhe ist aber nicht der Tag; er ist die Nacht. Das Leben ist zu Ende. Es bleibt allein der Glorienschein um eine stumme und grenzenlose Müdigkeit, welche der Rest eines heroischen Lebens ist; und also wird die Unterwelt in ein melancholisches Paradies verwandelt, in dem die Armut beliebiger Menschen, doch menschlicher Menschen, und die Müde eines ragenden Helden, doch menschlichen Helden, eine kahle, doch gemeinsame Heimat gefunden haben.

Rembrandt steht vor der Mitte der Vierzig wie vor dem Tor des Todes; und dies Tor wäre noch ein verfallenes Tor. Wie Arges ihm noch bevorsteht, weiß er nicht einmal; er braucht es auch nicht zu wissen; die Melancholie ist

sein Gesetz über aller Erfahrung, und den Ereignissen bleibt bloß übrig, in diese Melancholie wie in einen mattgoldenen und schwarzfleckigen Rahmen sich einzufügen.

Rembrandt hätte auch schon genug getan, um dieser Melancholie gewiß zu sein; es wäre ihm genug getan worden. Er hat mit Saskia gelebt. Kinder sind ihm gestorben, eins ums andere. Die gute Gesellschaft hat den Maler der »Nachtwache« verworfen. Er verwirft sich selbst, ihn, den Maler allzu vieler Bildnisse eitler und leerer Bürger mit jenen patrizischen Ansprüchen, die lächerlich sind. Es waren die Jahre mit Geertje; es ist die allzu zarte Jugend des Titus. Es ist umher: das Leben armer Leute, die betteln; das Leben der jüdischen Freunde in einem Exil, dessen Gastlichkeit der Melancholie dennoch kein Ende setzt. Und freilich ist auch Hendrickje. Sie gleicht dem Licht der Sonne, wenn die Sonne den Horizont berührt. Sie gleicht nicht der Sonne im Zenit. Rembrandts Leben steht längst nicht mehr im Glanz des Mittags. Die Sonne schickt ihm schräge Strahlen, die nicht mehr heiß, die nur noch warm sind; dies ist sein spätes Glück; und er ist auch dann zufrieden, wenn er vom Glanz der Sonne nur einen Widerschein empfängt; es ist nicht nötig, daß ihn das schöne späte Licht unmittelbar treffe. Hendrickje, die Sonne: sie ist ein mittelbares Leuchten, eine mittelbare Liebe . . . Es ist inzwischen allzuviel gewesen, *das nicht mehr fortgeht*, und das Unmittelbare ehemals, ach bloß vermeintlich Unmittelbare war allzu beizend. Dies ist nun das Symbol: eine schon alte Windmühle, stillgestellt, im blaßgoldenen Schein des Abends; Rembrandt, der Ausschweifende, der sich Überhöhende aus niedrigem Stande, im milden Schimmer einer späten, gleichsam indirekten Liebe, die Hendrickje heißt.

Rembrandt, der Ausschweifende; Rembrandt, der sich Überhöhende aus niedrig-breitem Stande. Es ist nicht die Selbsterhöhung aus Hochmut. Es ist die Selbsterhöhung aus Demut, als Last, als Opfer. Da sind sie alle ringsum, flach wie ihr Land. Alles ist wagrecht. Alles ist abgeglichen. Alles ist im Ebenen versichert. Aber in diesem Stand der flachen Assekuranz kann die Menschheit nicht existieren. Von ihr ist *gefordert*, daß sie sich erhebe. Ein Römer sprang gewappnet in den Riß der Erde, um den Staat zu retten. Es kann auch geschehen, daß *gefordert* wird: einer *erhebe* sich fürs Ganze — damit er zerschlagen werde. Es ist Rembrandt, der diesem schrecklicheren Ruf gehorcht. Er erhebt sich; er, der kurze, stämmige Mann, und überhöht sich unter dem Zwang seines Geistes, eines Geistes, den nicht er zu verantworten hat, über die Menge. Er wird der Held, der fallen soll, damit die anderen im Ebenen sicher leben können. Er ist der Absurde, dessen die platte Normalität, das »Niederland« des Normalen bedarf, um das eigene Behagen

und die eigene Sicherheit zu messen. Er ist der Schwindelnde, welcher der ausgemittelten Standfestigkeit den Maßstab der Gefahr gibt und den Niedrig-Aufrechten geopfert wird. Er ist der Verwegene, an dem die Unverwegenen ihre Harmlosigkeit dartun. Und immer ist er, was er auch sei, das Ebenbild der heroischen Mühle, sie das seine. Die Mühle ragt, damit das Land umher nur um so gewisser lagern könne — vom Wind kaum mehr gestreift, da er sich in den Flügeln der Mühle fängt. Die Mühle tut stumm alle gewaltigen Gebärden, damit die anderen im Parterre des Kirchstuhls mit gefalteten Händen beten können. Die Mühle tut aber auch die wesentlichste Arbeit — die anderen führen nur die Bücher. Die Mühle heißt: Rembrandt. Wäre seine Kunst mehr ein Überfluß als das gemahlene Mehl? »Der Mensch lebt nicht vom Brot allein.« Er lebt nicht allein vom calvinischen Katechismus. Er lebt zuletzt von allen den Abenteuern des Geistes, die immer nur der einzelne für alle tut . . . Dies ist kein Zufall, daß Don Quijote mit der Mühle zusammenstößt. Sie ist, genauer begriffen, nicht sein Gegner; sie ist ihm gleich, er selbst. Der Edle mißt sich mit seinesgleichen. Er selbst ist eine rasende Mühle mit phantastischen Flügelgesten; die Mühle ist ein Don Quijote mit geschwungener Doppellanze. Rembrandt — er ist die holländische Metamorphose des Don Quijote; es ist nur ein Anschein, wenn er auch dem Sancho Pansa gleicht. Damit nun vollends Eins werde, was Eins ist: kein rasender Held des Shakespeare, dem Don Quijote und Rembrandt nicht Brüder wären; kein Zufall auch, daß die landschaftliche Kunst des Rembrandt nach der großen Seite des englischen Geistes schlägt. In Rembrandts Szenarien können nur zwei Dinge geschehen: der Ritt des Don Quijote wider die Mühle und der Wahnsinn des Königs Lear oder die bohrende und phosphoreszierende Melancholie des dänischen Prinzen, den Rembrandt gezeugt hat, da er den Titus zeugte . . .

Aus der Tiefe der Sympathie hat Rembrandt die erhabene Melancholie der Windmühle errichtet — Erhabenheit, deren Melancholie der Sachlichkeit nichts vergibt. Hier ist, im Symbol zwar, sogar die Sachlichkeit eines Bildnisses. Die Windmühle gehört zu den Selbstbildnissen des Meisters; sie ist ein Selbstbildnis seines Innern, seiner geistigen Gestalt, die dem Unbenannten benachbart ist.

Schon im Jahre 1643, wie er die Landschaft mit den drei Bäumen radiert, hat er die Kunst begriffen, das Persönlich-Bildnishafte im Objektiven und Allgemeinen der Natur zu verbergen. Schon dort weist er dem Persönlichen den Ort im Verhältnis eines größeren Ganzen an. Unsichtbar fast, nur einem überscharfen Hinschauen wahrnehmbar, sitzt im Schattenreich vor den drei Bäumen ein Liebespaar. Es ist so unkenntlich, daß man kaum weiß, ob man

es nicht in das Dunkel vor den Bäumen nur hineingedacht hat. So groß oder vielmehr so klein ist im ganzen der Welt das Gewicht und die Sichtbarkeit des Persönlichen. Man müßte es mit der Lupe entdecken. Es ist klein; es ist im Schatten begraben; es ist nur wie ein Insekt der Erde in der weiten Objektivität des Natürlichen.

Delacroix hat im Jahre 1854 diese Worte geschrieben: »Les paysages du Titien, de Rembrandt, du Poussin, sont en général en harmonie avec leurs figures. Chez Rembrandt même — et ceci est la perfection — le fonds et les figures ne font qu'un. L'intérêt est partout: vous ne divisez rien, comme dans une belle vue que vous offre la nature . . .« Dies ist, was wir meinen; es ist, mit den Worten des Malers ausgedrückt, dasselbe.

Noch einmal wird endlich erfahren: die Erde ist keine Basis. Die wahre Erde ist im Himmel: in der schwarzen Dichtigkeit der Nacht, in den Wolken, die besser sind als Erdschollen, denen sie gleichen. Es geschieht die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde. Wie eine gestiefelte Bäuerin steht ein Engel in den Wolken, die sicherer scheinen als alle tellurische Festigkeit. Das Unge-
wisse, Aufgeregt-Taumelnde ist unten »auf Erden«. Ruhig, sicher, mit aller denkbaren Festigkeit steht aber der Engel. Es ist offenbar: wir müßten den Boden vertauschen, um sicherer zu gehen; wir müßten in den Wolken erscheinen und wandern. Ist diese Metamorphose erst getan, so wird das Leben in vollkommener Ordnung stehen; auch ist zu hoffen, daß die Krumen dann von unseren Sohlen fallen und daß wir zum wenigsten auch so leicht sein werden wie jener schwere Engel des Rembrandt.

Dies ist Rembrandts Landschaft. Er wird die Landschaft etwa bis zum Jahre 1656 malen; bis hin zu dem großen Bankerott. Dann wird er, wie er das Bildnis um die Landschaft verließ, auch noch die Landschaft verlassen und fast nur noch in diesen Zonen leben: in der Bibel, im Spiegel und im eigenen Herzen. Das Letzte, Allgemeinste wird er erst auf diese Weise finden.

Die Landschaft wird nur eine Stufe zwischen Erde und Himmel gewesen sein: eine Terrasse mit einer Mühle. Das letzte Bekenntnis ist: ein verlorener Sohn.

Ein verlorener Sohn — und er ist dennoch nicht in aller Welt gewesen, um die Freuden der Länder kennen zu lernen, die Lüste an der Mannigfaltigkeit ihrer Frauen zu büßen. Wie furchtbar: er scheint sich selbst verloren auf dem schmalen Boden Hollands, der kaum existiert und so wohl behütet ist.

Zuweilen denken wir: der habe das Leben verloren, der nicht die ganze Welt gesehen hat; verloren sei man in der Enge des eigenen Landes. Es wäre kein Wunder, wenn Rembrandt dies gedacht hätte — er, den der Schimmer des Ostens an der Zuidersee faszinierte, wenn die Exotischen ans Land stiegen;

der in seiner Werkstatt Turbane schlang und knüpfte; den die Fremdartigkeit der dunklen Juden aus Spanien und Portugal im Innersten erregte wie das Alte Testament selbst; der in seiner Phantasie ein ganzes Morgenland errichtete und nirgendwo gewesen ist. Es wäre kein Wunder, wenn er so dachte, da ihm die Treue zum Boden der Heimat, eine vegetative Treue (und welche wäre schöner?) mit Lieblosigkeit und Torheit vergolten ward. Es wäre auch kein Wunder gewesen, wenn er das innerste Brennen des Gefühls der Verlorenheit, das moralische, persönliche, ja religiöse Gefühl des Verlorenseins mit dem Gefühl landschaftlicher und gesellschaftlicher Verlorenheit wie mit einer Ursache vermengte . . .

Aber was ist die Wahrheit? Kein Sohn Hollands ist vor Gott so *wenig* verloren wie er; vor Gott, dem Holland und Indien, Amsterdam und Venedig, Leiden und Rom gleich fern, gleich nahe, gleich schön, gleich wichtig und unwichtig sind. Leiht der Himmel einem menschlichen Herzen nur ein Weniges vom Geiste des Jenseits, so bedarf der Sterbliche nur des kleinsten Itinerars, um eine *Welt* zu denken, zu dichten, zu malen. Wo ist dieser Rembrandt gewesen? In Leiden, der Heimat; in Amsterdam. 1633 hat er in Rotterdam verweilt. Eine Zeichnung zu Chantilly weist aus, daß er in Dordrecht war. Er scheint im Haag gewesen zu sein. Den Freier der Saskia führte ein Weg nach Friesland zur Hochzeit. Im Itinerar findet die gelehrte Forschung sonst noch diese Namen: Amersfoort, Arnhem, Haarlem, Hillegom, Muiderberg, Nijmegen, Rhenen, Spaarndam, Utrecht, Wijk bei Duurstede. Eine Reise nach dem Süden Englands um 1662 ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit, und mit ihr eine Heimkehr über das katholische Belgien, das ihn zur Darstellung katholischer Erscheinungen angeregt haben würde. In gewissem Maß würde man die kolonialen und weltpolitischen Reflexe auf den Niederlanden zu den Realitäten um Rembrandt zählen dürfen. 1602 ist die ostindische Kompanie, 1621 die westindische gestiftet. 1619 wird Batavia auf Java begründet, 1651 Kapstadt in Südafrika. Neu-Amsterdam (das spätere New York) entsteht im Jahre 1626. Von 1632 bis 1656 schiebt der holländische Handel erobernd sich auf Ceylon vor. 1642 dringt man nach Australien. Es ist nicht vorzustellen, daß die Phantasie des Rembrandt zwischen diesen Tatsachen träg lag. Der europäische Verkehr des holländischen Handels führte nach der Ostsee, nach Norwegen, nach Archangel, nach Frankreich, England, Spanien, nach dem Mittelmeer (zumal nach Genua, Neapel und Venedig). Es ist unmöglich, daß diese Verhältnisse, die am Hafen sichtbar wurden, zu Rembrandts Sinnen und Trachten nicht gesprochen hätten. Man hat endlich den Nachweis geführt, daß Rembrandt Miniaturen des indisch-islamitischen Kulturkreises kannte und nachzeichnete: Reisen des Geistes von einiger Sub-

stanz! Indessen: Amsterdam roch nach Holz und Mehl, nicht nur nach exotischen Gewürzen, und gab es zwischen Amsterdam und Venedig eine Ähnlichkeit, so waren die Dinge dem Rembrandt doch nicht einfach dargeboten. Er empfing einen *Schimmer* der Welt, nicht die Welt *selbst*. Er lag zu Amsterdam an der Arbeit wie Simson bei den Philistern am Hebel der Mühle. Er empfing den Sinn für die Welt — vielmehr: er würde ihn empfangen haben, wenn er ihn nicht von Anfang an von Gott her gehabt hätte.

Das Eigentliche blieb aus Rembrandt selbst zu tun. Es wurde nicht dargereicht. Doch sollte Rembrandt sich nicht zuweilen getröstet haben? Auch weite Reisen würden nichts dargereicht haben; das Bild wäre dem Rembrandt immer eine Kunst der *Metamorphose* geblieben; und also verschlug es nichts, wieviel, wie wenig er reiste. Er saß in der Mitte — denn er war er. Es kam nur auf dies Eine an: daß auf seinem Herde das Feuer des Philosophen von Ephesus brannte. Dann konnte alles entstehen; denn alles kommt aus dem lichten Feuer, welches die *Materie* des *Gedankens* ist und sich in alles verwandelt, was die Phantasie des Gedankens irgend vermag. Was wäre dem Rembrandt je eine fremde Erde gewesen, die nicht in diesem Feuer wäre geschmolzen worden — seinem Feuer, Gottes Feuer? Erst dies verwandelnde Feuer macht die Kenntnis und das Bild, erst dieser Rauch die Wolken der Landschaft.

FÜNFZEHNTE KAPITEL

DER ALTE BUND

REMBRANDT ist mit dem Alten Testament enger verbunden als mit dem Neuen. Zwar hat er (zählt man die gemalten Bilder, nicht Radierungen und Zeichnungen) das Neue Testament beinahe mit doppelt so vielen Darstellungen zur Sichtbarkeit gebracht als das Alte; den etwa hundert Bildern zum Neuen Testament stehen nicht viel mehr als fünfzig zum Alten gegenüber. In den Radierungen ist das Verhältnis der Testamente gar ungefähr wie Drei zu Eins (nämlich das des Neuen zum Alten). Aber damit ist — so will mir scheinen — beinahe dies bewiesen: daß Rembrandt sich um das Neue Testament mehr *bemühen* muß als um das Alte — eben weil das Neue seinem Temperament, seiner ganzen Verfassung ferner ist. Nicht daß ihm wunderbare Bilder zum Neuen Testament nicht auch gelungen wären. Die heilige Familie in der Kasseler Variante und zumal in der Petersburger; das Bild des barmherzigen Samariters im Louvre (und auch die noble Variante aus der Sammlung Porgès); die Skizze mit Christus und der Samariterin am Brunnen im Berliner Museum; das *Noli me tangere* der Braunschweiger Galerie; die Studie zur Geißelung Christi aus der Sammlung Carstanjen (gegenwärtig als Leihgabe in der Münchener Pinakothek); die Visionen von Emmaus im Louvre — zumal die eine geisterhafte das große Petersburger Bild mit dem verlorenen Sohn: dies sind lauter Zeugnisse edelster Momente des Rembrandt; der Samariter des Louvre würde sogar wohl zu den zwölf allerschönsten Bildern des Malers zählen — wenn man die Kühnheit besitzen dürfte, dies Dutzend aufzustellen. Aber damit ist nicht widerlegt, daß Rembrandt zum Alten Testament in einem unmittelbareren und dichterem, in einem leidenschaftlicheren Verhältnis steht; daß es die natürliche Atmosphäre seines Temperaments und seiner Erlebnisse ist. Jene Bilder aus dem Neuen Testament wollen zuweilen fast wie Urkunden ausnehmender Momente erscheinen. In solchem Sinn wäre freilich doppelt wahr, daß Rembrandt in dem Samariterbild einen seiner höchsten Augenblicke erreicht habe. Aber vor allem fällt auf: Rembrandt vermag es eigentlich nicht, den Typus *Jesu* im Bilde zu realisieren.

Er macht oft genug den Versuch, Christus gleichsam mit der Deutlichkeit des Bildnisses zu vergegenwärtigen. Das Unterfangen glückt ihm kaum. Von den Bildnissen Christi überzeugt keines in einem vollkommenen künstlerischen und moralischen Sinne (der hier wie allenthalben bei Rembrandt eins und dasselbe sein müßte). Wir sagen auch schwerlich zu viel, wenn wir denken: keines habe den Rembrandt selbst befriedigt. Und wir lästern weder ihn noch den gekreuzigten Helden seiner rührenden Sehnsucht, wenn wir vorstellen: Christus habe für das Wesen Rembrandts vielleicht keine vollkommene Realität gewonnen; jedenfalls nicht die Realität des Alten Testaments. Dies wäre nur zu begreiflich: denn Rembrandt ist weder selbst ein reiner Christ im Sinne des Evangeliums, noch haben ihm die evangelischen Zeitgenossen auf christliche Weise das gütige Gesicht »des Nächsten« gewiesen. Er ist mißhandelt; so wird er rauh; Gott der Herr selbst begegnet ihm, wenn anders das Schicksal Rembrandts eine theologische Deutung zuläßt, nicht sowohl als der liebende Vater im Sinn des Neuen Testaments, wie vielmehr als der furchtbare Jehova des Alten. Das Schicksal Rembrandts ist wie von einem Gott verhängt, der rächt. Wir ahnen nicht, welche göttliche Rache hier vollzogen wird; aber wir meinen, sie habe das Ansehen einer göttlichen Rache im Sinn des Alten Bundes. Man mag auch daran denken, daß der Calvinismus des rembrandtischen Amsterdam unter allen christlichen Bekenntnissen dem Alten Testament am nächsten kommt; daß ein gewisser Judaismus zum Stil des Amsterdamer Calvinismus jener Tage zu gehören scheint; daß Amsterdam um einer philosemitischen Gastlichkeit willen bei den jüdischen Flüchtlingen den Beinamen eines »Neuen Jerusalem« trägt. Dies wären nur Erklärungen aus der zweiten Reihe. Die entscheidende Erklärung wird im Wesen Rembrandts selbst gefunden: er ist ein gleichsam *vorchristlicher* Mensch; für ihn scheint der Erlöser noch nicht gekommen; er mag, fast ingrimmig, zum Alten Bunde schwören — zum mindesten aber in einer tiefen Zweideutigkeit der Haltung verharrend sein Angesicht nach beiden Seiten kehren, zu der älteren Welt aber noch mehr als zu der jüngeren. Oder darf man sagen, seine doppelsinnige Stellung bedeutete den Raum und die Verbindung zwischen beiden geistlichen Zonen? Den inbrünstigsten der Kompromisse zwischen Hier und Dort? Wie dem sei: fast allzu selbstverständlich geraten ihm Bilder zum Alten Testament: Simsons Hochzeit in der Dresdener Galerie (von 1638); Tobias und der Engel (in der Glasgower Variante von 1650); Daniel und der Engel im Bilde des Berliner Museums (von etwa 1650); das Bild von Jakobs Segen (aus dem Jahre 1656) zu Kassel — eines der kolossalischsten Stücke seiner aufgewühlten Malerei; die unheimlichen Momente zwischen Ahasver, Esther und Haman oder Mardochai (das Moskauer Gemälde von 1660, das Bukarester von etwa

1665); der weinende Saul mit dem harfenden David (von etwa 1665) im Mauritshuis — vielleicht gar das gewaltigste Bild, das von Rembrandt überhaupt gefühlt und gemalt worden ist. Er empfindet in der innersten Tiefe die Guttat des Samariters am Geschlagenen im Sinn des evangelischen Gleichnisses; er findet zu dem Gefühl die adäquateste der Malereien — eine so zarte als breite Malerei, die aufliegt, wie die heilende Materie eines Balsams, wenn sie nicht auf immaterielle Weise wohltätig, unendlich angenehm wird wie ein bloßer Hauch aus liebendem Munde. Aber ist es nicht, als wäre dies herrliche Bild wie ein sanfter Rückzug — während das Naturell des Rembrandt, eigentlicher noch, im Vehementen des Gefühls und der Malerei sich entlädt? Saul weint; er drückt den violetten Vorhang in die linke Augenhöhle, die entsetzlich tief und beinahe eine Wunde ist. Ist diese Geste nicht zugleich die ganze Güte des Samariters — aber eingeschlossen in jene arge Wut der Verstocktheit, die das schonungslose und ungeschonte Herz eines Menschen des Alten Bundes ist, wenn es nicht in solchem lösenden Moment von jener Wut für wenige Stunden befreit ward? Es ist nicht anders: das Schreckliche des Alten Bundes, das Gefährliche hat für den Rembrandt die stärkere Anziehung. In der Zone der Zeichnungen, die den ersten Antrieb verrät, überwiegt das Alte Testament. Rembrandt ist ein Mensch in katastrophaler Mischung der Temperamente: zart und wild, innig und wüst, ein Engel und ein Greuel, fromm und auch bereit, zu verbotenen Götzen abzufallen; in der Ehe mit Saskia dient er dem Goldenen Kalb. So sucht er das Alte Testament — diese ungeheuerste Urkunde menschlicher Mischung; menschlicher, allzu menschlicher Vollständigkeit im Guten und Bösen — nicht also, beileibe nicht, der evangelischen Vollkommenheit aus dem Geiste der Enthaltung.

Darum gerät ihm das Bildnis Christi nie über den Inbegriff einer zwar schönen, zwar rührenden, aber im Verhältnis zu Rembrandts Vollmachten auch etwas matten Ideologie hinaus. Darum geraten ihm unter den Bildern zum Alten Testament selbst Stücke der zweiten und dritten Ordnung zu einer stärkeren Intensität.

Es wurde gesagt, Erklärungen dieses Verhältnisses aus zeitgenössischen Umständen seien Erklärungen zweiter Ordnung; die Entscheidung liege in Natur und Geschick des Rembrandt selbst. Dies ist wahr. Es hindert nicht, daß jene Erklärungen ihre Bedeutung haben; um so weniger, als es eben Rembrandt ist, der sich auf jene Umstände einläßt; sie gelten um so mehr, als das Wesen des Rembrandt ihnen entgegenkommt und sich in ihnen, auch in ihnen bestätigt.

Carl Neumann sagt das bildhaft verdeutlichende Wort: im Holland des Rembrandt sei der Judaismus (modern zu reden: Philosemitismus) ebensosehr

ein geistiges Milieu gewesen wie im mediceischen Florenz der Humanismus. Der Ursprung dieses geradezu offiziösen Judaismus im calvinischen Holland ist natürlich die politische, wirtschaftliche, religiöse Feindschaft der Niederlande gegen ein Spanien, das die Juden verfolgt, von deren Blut es zwar bis zu den Höhen der adligen Welt hinauf, vielleicht auch hinein bis in die Kunst des am meisten gegenreformatorischen Malers in Spanien, des »Griechen« (lies: des Levantiners) Theotokopulos durchströmt ist; das die Juden inquiriert; das die Juden im Tajo ersäuft hat und Niederländer in ihren Wassern ebenso ersäufen möchte, um die Hinterbliebenen zu katholisieren und zu beherrschen. Der politische Ursprung der niederländischen Duldsamkeit schwächt aber nicht die Tatsache der Toleranz und nicht das Maß der Sympathie; im Gegenteil: die Sympathie wird zu einer Art demonstrativer philosemitischer Parteilichkeit, ja Leidenschaftlichkeit, und nun gerade ist der von der iberischen Halbinsel geflohene Jude nicht bloß toleriert, sondern beinahe ausgezeichnet. Der Judaismus wird in der Tat eine mindestens offiziöse Ideologie. Ihren politischen Motiven schießen die theologischen Motive zu, die dem Calvinismus entsprechen. Das auserwählte Volk scheint ein heroisch-zähes Beispiel der Prädestination. Das fast unverhältnismäßige Interesse der calvinistischen Theologie am Alten Testament, Reaktion gegen den katholischen Christianismus, der nicht rückwärts zum Alten Testament, sondern vorwärts zu den Kirchenvätern und Konzilien orientiert wird und im ganzen, nicht bloß in Spanien, dem Jüdischen abhold ist; dies Interesse als ein polemisches Beispiel des biblischen Radikalismus gegen den christkatholischen Traditionalismus, der nur ein mittelbares, nicht ein unmittelbares Verhältnis zu den Heiligen Schriften selbst begünstigt — ich sage: das fast unverhältnismäßige Interesse der calvinistischen Theologie für das Alte Testament findet in den lebenden Juden Illustrationen des Alten Testamentes und in den Mißhandlungen der Juden Analogien der Verfolgung, der sie selbst, die calvinische Konfession, entrinnen mußte, um zu existieren. Man weist den Juden nicht ein Ghetto an; aber die Disziplin, mit der sie sich in bestimmtem Quartier — dem des Rembrandt — von selbst beieinander halten, die scharfe Kirchenzucht, mit der die jüdische Gemeinde zu Amsterdam den Spinoza aus ihren Reihen stößt, ja zuvor, 1640, den Uriel d'Acosta gar zum Selbstmord getrieben hat, imponiert auch dem calvinischen Begriff von kirchlichem Regiment; man blickt auf das jüdische Regime wie auf ein Vorbild und eine Sanktion der calvinischen Rigorosität. Geben aber politische Argumente, geben theologische Motive dieser Art nicht allen und jeden Ausschlag zugunsten eines offiziösen Philosemitismus, so kommen noch zwei Argumente hinzu, einen mindestens relativen Judaismus zur Tatsache, zur Mode, zum Stil zu machen: die kauf-

männliche Zivilisation der Niederlande empfindet einen Zuwachs an kommerzieller Initiative nicht unfreundlich, zumal in einem Augenblick, der neben der Strenge theologischer und politischer und gesellschaftlicher Verfassung auch die Liberalität einer siegreichen Republik zu tragen vermag, und die formal so sehr geschulte Gelehrsamkeit des niederländischen Humanismus findet in der jüdischen Gelehrsamkeit jenseits der bereichernden Inhalte (auch praktischen, zum Beispiel medizinischen Inhalt) noch uralte, selbst den antiken Stil überbietende Beispiele formaler Versatilität — ja in der Kabbala erregende Motive einer mystischen Esoterik, die den offiziellen Rationalismus Hollands von der entgegengesetzten Seite her ergänzen und eine im Freiheitskrieg geborene niederländische Neigung zu sektiererischem Geheimnis auf mannigfache Weise nähren. Es ereignet sich gar, daß ein reicher calvinischer Kaufmann in Amsterdam unter der synthetischen Wirkung derartig mannigfaltiger Motive eine förmliche judaistische Bewegung begründet und seine Anhänger dem Ritus der Beschneidung unterwirft.

In diesem Zeitrahmen und Weltraumen — den man im Buch Neumanns mit aller Kenntnis und Sorgfalt gezeichnet findet — bewegt sich das besondere Verhältnis Rembrandts zu den Juden.

Die Anziehung, die ihn gewiß schicksalhaft von den Amsterdamer Anfängen an in der Nähe der Juden befestigte (denn in einem Leben wie dem des Rembrandt geschehen alle Dinge nach Gesetzen schicksalhafter Anziehung, und eben dies unterscheidet den besonderen Menschen sichtlich von der Indifferenz der Masse) — diese Anziehung also prädestiniert den Rembrandt vom Beginn an schon topographisch zum Freund der Juden: der Nachbar wird der Vertraute, der Liebhaber, der Bewunderer jüdischer Situationen und Gepflogenheiten. Er kennt die Synagoge. Sie ist seinem Auge und Herzen so nahe, daß er die Rollen der Synagoge und der Ecclesia fast zu tauschen scheint: es ist, als trüge an dem Gotteshaus seiner Gedanken Ecclesia eine Augenbinde und einen geknickten Stab, die Synagoge aber wäre sehend und mit dem ungebrochenen Stab und Speer des Glaubens ausgerüstet . . . Man hat, gewiß nicht mit Unrecht, vorgestellt, Rembrandt habe als reifer Mann, etwa in den vierziger Jahren, etwa just nach Saskias Tod und dem Fiasko der »Nachtwache«, der Niederlage des gesellschaftlichen Ehrgeizes den wunderhaften jungen Spinoza in der Synagoge gesehen — als einen schimmernden Knaben, der dem zwölfjährigen Jesus zwischen den Schriftgelehrten im Tempel zu Jerusalem nicht unähnlich gewesen wäre. (Spinoza war 1632, im Jahr der Tulpischen Anatomie, zu Amsterdam geboren.) Ist nun noch wahr, daß späterhin die Mennoniten sich des ausgestoßenen Spinoza angenommen haben, besteht dazu noch die hohe Wahrscheinlichkeit, daß Rembrandt selbst gemäß der

Meldung des Baldinucci Mennonit gewesen ist, so erfährt das judaistische Element in Rembrandt wohl eine lebhaftere, sehr besondere Bestätigung, wie vice versa das judaistische Element in Rembrandt von vornherein ein anschauendes Verhältnis des Malers und Menschen zum jungen Spinoza und eine überzeugte Teilnahme am tätigen Philosemitismus der Mennoniten glaublich machen mag: der Mennoniten, die über das offiziöse Maß der calvinischen Duldsamkeit, passiv-polemisch gegen den offiziellen Calvinismus selbst, bewußt hinausgegangen wären. Die Beziehungen würden sich gegenseitig halten und fördern. Noch einmal bleibt auch daran zu erinnern, daß Rembrandt zu auserlesenen Juden ein nahes Verhältnis findet.

Der eine ist jener Samuel Manasse ben Israel: 1604 zu Lissabon geboren, früh flüchtig, schon mit achtzehn Jahren in jüdischer und zugleich barocker Frühreife Rabbi zu Amsterdam, gelehrt, klug, gescheit, Lehrer des Spinoza, dem Rembrandt sicherlich sehr zu Leid schon 1657 hinweg genommen — in einem Augenblick, da ein bankerotter Rembrandt besonders einer moralischen Bestätigung durch einen selbst vom Schicksal Gezeichneten bedürftig ist. Manasse unterhält Beziehungen zu einer Auslese holländischer Humanisten und zu holländischen Sektierern, in denen ganz gewiß nicht die geringsten Gedanken der Frömmigkeit und Weisheit und der reinen Anschauung eine Zuflucht gefunden haben. Er schreibt ein mystisches Buch des portugiesischen Titels »la piedra gloriosa«, das mit den seltsamsten und tiefsten Anzüglichkeiten zu spielen scheint. Es ist Rembrandt, der dies Buch illustriert. Die Illustrationen sprechen auch dem, der das Buch nicht zu lesen vermag. Sie sprechen durch die Gegenstände; sie sprechen durch die Form. David schleudert gemäß dem siebzehnten Kapitel des ersten Buches Samuelis den siegreichen »*Stein*« wider Goliath, und sichtlich ist die Glorie dieses Steins die echte Glorie. Jakob träumt die Himmelsleiter: ». . . er nahm einen *Stein* des Ortes und legte ihn zu seinen Häupten und legte sich an dem Ort schlafen; und ihm träumte; und siehe, eine Leiter stund auf der Erde, die rührte mit der Spitze an den Himmel . . . und Jakob stand des Morgens früh auf und nahm den *Stein*, den er zu seinen Häupten gelegt hatte, und richtete ihn auf zu einem Mal und goß Öl oben darauf, und hieß die Stätte Beth-El . . .« So im achtundzwanzigsten Kapitel des ersten Buchs Mosis; der Stein Jakobs ist ein Stein Gottes, und sein Ruhm ist echt. Aber das Standbild des Nebukadnezar und die Säule, auf dem es steht, werden am göttlichen Stein zerbrechen. Daniel sagt dem König Nebukadnezar den schrecklichen Traum an, den er, Nebukadnezar, gehabt, aber vergessen hat. Daniel spricht (nach dem zweiten Kapitel des nach ihm benannten Prophetenbuchs): ». . . du König sahest, und siehe, ein großes und hohes und sehr glänzendes Bild stand vor dir, das war schrecklich anzusehen.

Des Bildes Haupt war von feinem Golde, seine Brust und Arme waren von Silber, sein Bauch und seine Lenden waren von Erz, seine Schenkel waren Eisen, seine Füße waren eines Teils Eisen und eines Teils Ton. Solches sahest du, bis daß ein *Stein* herabgerissen ward ohne Hände; der schlug das Bild an seine Füße, die Eisen und Ton waren, und zermalmte sie. Da wurden miteinander zermalmmt das Eisen, Ton, Erz, Silber und Gold, und wurden wie Spreu auf der Sommertenne, und der Wind verwehte sie, daß man sie nirgends mehr finden konnte. Der *Stein* aber, der das Bild schlug, ward ein großer Berg, daß er die ganze Welt füllte . . . » Es folgt die Deutung des Traumes: das goldene Haupt ist Babel; Silber, Erz, Eisen mit Ton sind die folgenden Weltreiche; alle Weltreiche werden durch den rollenden *Stein* zermalmmt sein, der das Gleichnis des Reiches Gottes ist: »Aber zur Zeit solcher Königreiche wird der Gott des Himmels ein Königreich aufrichten, das nimmermehr zerstört werden wird; und sein Königreich wird auf kein ander Volk kommen. Es wird alle diese Königreiche zermalmnen und verstören; aber es selbst wird bleiben ewiglich. Wie du denn gesehen hast einen *Stein*, ohne Hände vom Berg herabgerissen, der das Eisen, Erz, Ton, Silber und Gold zermalmte. Also hat der große Gott dem König gezeigt, wie es hernach gehen werde, und der Traum ist gewiß, und die Deutung ist recht . . . » Das vierte Blatt, in dem von einem Stein nicht unmittelbar gehandelt wird, ist dem Bild des Steins doch mittelbar verbunden: es zeichnet nach dem siebenten Kapitel des Buchs Daniel mit phantastischer Abwandlung die vier Weltreiche in vier Chimären und zeichnet zu Häupten die Anbetung der Glorie des »göttlichen Stuhls« und des thronenden »Alten« durch tausendmal Tausend und zehntausendmal Zehntausend . . . Dies also geben an sich selbst die Radierungen Rembrandts von 1655 zur Veranschaulichung der Idee des Buchs des Samuel Manasse ben Israel. Man sieht: dies Buch will eine symbolistische Universalhistorie und Weltdeutung aus einer absoluten Idee oder Tatsache — dem »Stein«; die menschliche Welt wird durchaus auf ihn bezogen, wo immer er als der mystische Grund aller Begebnisse sich finden läßt. Aber Rembrandt, ein Illustrator von höchster Kraft, macht nicht allein das sozusagen Grob-Motivische begreiflich; er gibt zugleich die magische Atmosphäre des Motivischen, indem er die Produktivität seiner aus den Tiefen zur Metapher und zur Verwandlung strebenden Erfindung wunderbar spielen macht und durch eine dichterische Willkür des graphischen Strichs, die sich zum Äußersten steigert, so einfach, ja simplistisch sie erscheint, die schaurige Wahrheit des Imaginären, die unabsehbare Realität des Irrealen bis zu ihrer letzten Energie verstärkt. Es ist seltsam genug, daß man diesen vier kleinen Blättern, die im radierten Werk des Rembrandt zum Kostbarsten gehören, im allgemeinen nur eine beiläufige Aufmerksam-

keit gönnt. Sie sind aus dem Zentrum Rembrandts erdacht und gezeichnet, wiewohl sie die Haltung der Improvisation zu haben scheinen. Nicht deshalb, kurzhin deshalb, weil er ein jüdisches Buch illustriert; nicht im Zeichen einer noch so edlen Parteilichkeit; sondern deshalb, weil der jüdische Geist des Samuel Manasse anders wie die Rationalität calvinischer Bürger in jene tiefste Tiefe des Rembrandt mit Rätseln hinabspricht — in jene Tiefe, aus der *alle* schönsten Dinge des Rembrandt überhaupt kommen: in seine mystischen Gründe; in die Tiefe seiner Irrationalität, seiner Metaphysik, seiner Verwandlungen. Vom Stil der Esther-Bilder gibt es eine heimliche Verbindung zu der Unscheinbarkeit dieser vier Illustrationen, die den Geist eines apokalyptischen Buchs in die Kürze von vier Augenblicken fassen, ohne ihm seine Breite, seine unendliche Weite zu nehmen — und die freilich nur dem auf die Dauer unscheinbar bleiben können, der sie niemals wirklich sah und also niemals die Ewigkeit dieser Sekunden spürte. Im Anblick dieser Tragweite kann man die Blätter für Samuel Manasse allerdings kaum überschätzen; auch kaum den Wert der persönlichen Beziehung zwischen den Nachbarn (Manasse bewohnt in der Tat die nämliche Jodenbreestraat, die von Rembrandt bewohnt wird). Es ist endlich nicht gleichgültig, daß die Beziehung von langher datiert: schon 1636 radiert Rembrandt mit glücklicher, mit überzeugender Hand das Gesicht des Rabbiners, welches das weite und häßlich-schöne Gesicht eines gescheiten Menschen ist — eines Menschen, dessen auseinanderliegende Augen der unabsehbaren Ausdehnung des Daseins gewachsen sind; welches auch das Gesicht eines im Praktischen still und klug durchblickenden Mannes ist und wieder das Gesicht eines kombinierenden Philosophen, eines hinter-sinnigen Dichters; am allermeisten aber das Gesicht eines Zaddik, das ist: eines Gerechten, der auch das Antlitz der Unscheinbarkeit trägt, ohne ihrer und der Gerechtigkeit inne zu werden, die ihn ausmacht. Hier setzen die großen Kompensationen ein, die einen noch unausgebildeten, noch jungen *inneren* Rembrandt gegen die gesellschaftlichen Gefahren behaupten helfen. Ob ein Gerücht gegründet ist, das von Koloff zitiert wird und das besagt, Rembrandt habe sich mit jüdisch-kabbalistischen Freunden in alchimistischen Künsten versucht, um so in der Einsamkeit des Magus anstatt in der Gesellschaftlichkeit des Malers Gold zu machen, stehe immer dahin. Soviel ist gewiß: das bekannte Blatt mit dem Magier, das auch »Faust« benannt wird, gehört nicht zu den stärksten Werken des Griffels, und so möchte man fast schließen, daß Rembrandts Magie sich gewisser und schöner in Gedanken als in alchimistischen Experimenten müsse bewegt haben. Um 1652 entstanden, gehört es wohl schon einem Kreis von Vorstellungen an, der sich um das Buch des Manasse bewegt; aber es bleibt flach, bleibt eigentlich geheimnislos, und wenn

hier ein Einfluß kabbalistischer Freunde spielt, so gerät er dem Rembrandt nicht in dem Maße zur Wesentlichkeit, wie jene geheimnisvollen biblischen Aspekte, die *über* dem alchimistischen Experiment im Idealen gefaßt werden.

Der andere der jüdischen Freunde, die mit Namen überliefert sind, ist Ephraim Bonus, der Arzt. Auch er ist ein geborener Portugiese. 1651 erwirbt er das Bürgerrecht zu Amsterdam; aber schon eher hat er dort eine Heimat gefunden. Rembrandt hat ihn um 1647 gemalt; die Malerei ist durch die bedeutende Liberalität ausgezeichnet, die der Hand des Rembrandt entwächst, wo er mit Sympathie und einer Freiheit porträtiert, die von der Intelligenz des Modells verstattet werden. Man muß trachten, diese Menschen sich gegenwärtig zu machen; sie sind ein Teil der besten Umwelt des Rembrandt; sie bestimmen die feinste Substanz der Atmosphäre, die ihn umgibt. Manasse stellt ihm einen geheimnisvollen und zugleich einfachen Typus der spekulativen Gescheitheit dar, Bonus einen erlesenen Typus der empirischen Gescheitheit — oder der diagnostischen Genialität, die zwischen der empirischen und der spekulativen Genialität steht. Gemeinsam ist beiden die anschauende Haltung; gemeinsam ist ihnen die Prärogative des Blicks, die man Intuition nennt; in dieser Mitte finden sie einander; gemeinsam ist ihnen die weise Gesamtanschauung der menschlichen Dinge, aus der sie ins Einzelne gehen und immer ins Ganze zurückkehren; Verhaltenheit ist ihnen gemeinsam, im edelsten Sinn abgestandene Natur — ein abgelagertes Wesen, Langsamkeit, Patina; gemeinsam ist ihnen endlich die Tiefe und Unversehrtheit des Menschlichen — jenes Menschlich-Integrale, welches durch Leiden verbürgt wird, wenn ringsum das holländische Wohlleben die Banalität des Bürgers hervorbringt und menschliche Natur in das Brachland der Konvenienz verwandelt. Manasse ist breit, klein, ein wenig fett; ein Mensch mit ausgeweiteten, fast schwimmenden Zügen. Bonus ist schmal, hoch, mager, distinguert; ein Mensch mit eher knapper Physiognomie, die aber zugleich das Gegenteil aller kleinlichen Eingezogenheit ist und jede menschliche Größe spiegelt — vor allem die der Entsagung und der gescheiten Güte . . . Hier sind menschliche Atmosphären, in denen Rembrandt atmen kann; hier ist sein Herz bei sich — nur daß es jünger ist als diese vom Alter der Rasse und der Geschicke klaren Herzen, nur daß es unruhiger ist, weniger weise; nur daß es gärt, wo jene Herzen im Stande der Läuterung dem Dasein einen ruhigen, zwar starken, aber fast unhörbaren Takt schlagen.

Es fügt sich merkwürdig: zwischen dem Ende der Saskia, die zwar den Six anziehen mag und damit viel tut, aber den jüdischen Freundschaften des Gatten kaum ein eigentümliches Verständnis entgegenbringt, und dem großen Zusammenbruch Rembrandts im Jahre 1656 erlebt Amsterdam eine

lebhaftes Zuwanderung von Juden. Sie scheint den Rembrandt anzugehen; gerade in dieser Zeitspanne weist sein Werk verhältnismäßig viele jüdische Köpfe auf. Um 1645 malt er das sehr schöne kleine Bildnis eines Juden mit einer Pelzmütze, das im Louvre hängt; um die nämliche Zeit malt er das Judenporträt der Bridgewatergalerie und eine Reihe anderer jüdischer Bildnisse. Um 1650 entsteht der jüdische Philosoph, der nachmals in die Sammlung Widener in Philadelphia gelangte; um die gleiche Zeit entsteht das Bildnis des jüdischen Kaufmanns der Londoner Nationalgalerie. 1655 malt Rembrandt den Juden mit dem breiten Nasensattel, der an die Nase des Samuel Manasse erinnert; dies Stück der Sammlung Johnson zu Philadelphia verrät schon im photographischen Abbild, daß es zu den edelsten Werken des Bildnismalers Rembrandt zählt. Die »Sibylle« vom hochgezüchteten Typus der spaniolischen Jüdin entsteht um 1656; kein Greco hätte sie schöner malen, das Rassige feiner und großartiger fühlen und übersetzen können. Aus der Zeit des Todes der Saskia und des Mißerfolgs der »Nachtwache« sind zwei Rabbinerporträts erhalten. Die Sympathie des Porträtisten Rembrandt für die Juden führt auch über die besagte Zeitspanne hinaus—diesseits wie jenseits: von jenseits, aus der Zeit, in der die Radierung des Samuel Manasse entsteht, sind nicht weniger als fünf Rabbinerbildnisse auf uns gekommen (alle wohl aus dem Ablauf eines Jahres); schon um 1630 scheint jenes köstliche Bildnis eines spaniolischen Judenknaben entstanden, das an den pagenhaften Sohn des Greco erinnert — des Greco, dem Maurice Barrès das Blut semitischer Levante gab. Noch um 1663 wird jener schreibende Evangelist mit dem Turban gemalt, dessen Lider, dessen mandelförmige Augen, dessen Bart, dessen müde Schultern, dessen langsam klärende Gedanken die echten Attribute eines vornehmen und traurigen Rabbiners sind. Aber in der Epoche zwischen 1642 und 1656 scheinen die jüdischen Beziehungen im Leben Rembrandts eine entscheidende Bedeutung gewonnen zu haben. Es ist die Epoche des werdenden gesellschaftlichen Verfalls. Es ist die Epoche, in der das bürgerliche (das holländische) Bildnis im Werk des Rembrandt abnimmt. So mag er auf die durch bürgerliche und ästhetische Konvenienz kaum oder weniger befangenen Juden freilich einigermaßen angewiesen sein: aber er ist offenbar *gern* auf sie angewiesen; sie sprechen seine Initiative an; sie regen seine menschliche Sympathie ebenso auf, wie jene stumpfen Modelle aus der calvinisch-niederländischen Gesellschaft die Initiative des Rembrandt gelähmt, seine Sympathie geschreckt, seine Hand offiziell und also pedantisch, ungenial gemacht haben. Die jüdischen Bildnisse sind alle schön; überall hat Persönliches zu Persönlichem, Menschlich-Unmittelbares zu Menschlichem gesprochen oder schweigend hingeblickt. Was die offizielle holländisch-calvinische Welt nicht ver-

mocht hat, die Welt der jüdischen Refugiés vermag es: den *Bildnismaler* Rembrandt aufzuwecken. Viel mehr als in den bekannteren Bildnissen aus der holländischen Gesellschaft muß man den Bildnismaler Rembrandt in diesen Judenköpfen suchen, die im allgemeinen Bewußtsein von Rembrandt eine allzu apokryphe Rolle spielen. In diesen Judenköpfen kommt Rembrandt zu sich; hier darf er mit seiner Hand schreiben, mit seinem Herzen Anteil haben; hier darf er leiden, hier traurig sein und im Widerschein odysseischer Geschicke eines Volks die Ahnung menschlicher Verwandlungen schöpfen.

Die Schönheit der jüdischen Bildnisse entwickelt sich zum guten Teil in imaginären Elementen, denen sie rufen (die Sibylle, der Knabe). Aber schon die Wirklichkeit hat ja jenen im buchstäblichen Sinne »travestierten« Charakter — den der Verkleidung: den jüdischen Flüchtlingen, den Juden überhaupt haftet ein exotisches Wesen an, das sich, wo nicht im Kleide, so im Gehaben und in der Physiognomie der Rasse mit dem ganzen Reiz des Fremdländischen ausdrückt, und der Hafen von Amsterdam gewährt der Originalität levantinischer Erscheinungen Gastrecht. Hier muß man den Kreis freilich etwas weiter denken: das Jüdische findet sich im Levantinischen überhaupt, im Exotischen. Der »Orientale« des Rembrandt entsteht — der so oft gemalte Typus des Morgenländers; Rembrandts Freude an fremdartigen Vermummungen, eine leidenschaftliche Freude, eine Manie, feiert Triumphe allgemeiner Art. Der »Orientale« findet seinen Ort etwa zwischen dem Juden und dem Türken; mit aller sogar persönlichen Substanz, die von einer bildnis-mäßigen Beobachtung bewahrt wird, wandelt er sich aber ins Generelle der Phantasie, ins Unbenannte. Am Hafen werden Erscheinungen mit Bärten, Turbanen, kostbaren Mänteln gesehen. Der Maler faßt das Besondere an ihnen leidenschaftlich auf; aber sofort erwidert der Besonderheit der exotischen Tatsachen eine übersetzende Phantasie, die in der Bibel verankert ist; das Exotisch-Besondere wandelt sich unter der Anschauung ins Imaginäre — und welchen Sinn könnte es denn auch an sich selbst haben? Welchen Sinn könnte es haben als den, *aus dem Besondersten einer erfahrbaren Welt heraus sofort, unmittelbar die ewig verwandelnde Weite der Einbildungskraft anzusprechen?* Dies ereignet sich ja auch dann, wenn Rembrandt niederländische Leute — Bürger, geringes Arbeitsvolk und Bettelvolk — in den körperlichsten Besonderheiten beobachtet und malt. Er ist imstande, in den Hirten auf dem Münchener Bilde, diesen Rüpel, die rührend und bedeutend sind wie die metaphysisch-dialektischen Rüpel des Shakespeare, den Geruch der armen Leute mitzumalen; dies bricht dem Rührenden und Bedeutenden nichts ab und hindert nicht den metaphysischen Heiligenschein ewiger Wandlung alles Menschlichen, das zwischen Armut und Herrlich-

keit bewegt wird wie zwischen zwei Wendungen des Unendlichen . . . Sollte dem Rembrandt das Orientalische nicht um so leichter ein Anlaß werden, vom Besondersten der Erfahrung aus die Merkwürdigkeit der Phantasie, das Seltsam-Generelle der Einbildungskraft zu erreichen?

Juden, Levantiner, die am Abend beim Licht vorgenommenen jüdischen Geschichten des Flavius Josephus, die der Maler in jener Straßburger Ausgabe von 1581 mit den Holzschnitten des Tobias Stimmer zu blättern scheint, den dunklen Filzhut auf dem dicken Kopf, wenn rings die Stube um den rotgelb brennenden Docht der Kerze her im Halbdunkel steht: alles Eigentümliche aus Tag und Abend webt sich endlich, geht der Maler langsam dem Alkoven zu, liegt er mit gekreuzten Händen in der Schwärze, zu Elementen einer einzigen großen Verwandlung, welche »Der Alte Bund« geheißen wird. Es sind die Juden, die ihm dies Buch geöffnet haben; aber nun vergehen sie mit Niederländern, Türken, Exoten aller Art und allen jenen Vermummungen, die der aufgehäufte phantastische Kram von Brokaten, Turbanen, Shawls, Tüchern, Lappen, Lumpen, böhmischen Steinen, Messingschilden, Spießen, Schwertern, Stangen im Atelier möglich macht — nun also vergeht alles, das Eigentümlich-Raffinierte und das Phantastisch-Vage in der leidenschaftlichen Verwandlung, welche die wechselnden Bilder des Alten Testaments hervorzaubert. Im Dunkel der Nacht gehen goldene Mitten auf; die Ränder bleiben schwarz; das Dunkel wogt ins Gold, wie eine geträumte Nacht den Tag überzöge, den Glanz der Sonne aber schonen würde; das Gold wogt in das Dunkel wie der rätselhafte Morgen einer schönen und furchtbaren Auferstehung in die vergehende Nacht. Dies ist die Sphäre. Immer geschieht in der ewigen Gleichheit ihrer Verwandlungen aber diese Verwandlung an Ding, Mensch, Ereignis: alles geschieht merkwürdig genau, als ein höchst Eigentümliches — und eben dies höchst Eigentümliche ist nur die naive Travestie, die sentimentalische auch, der allgemeinsten Bestimmungen; das Konkrete und das Ideelle, das Merkwürdige und das Unfaßbare, das Eigentümliche und das Namenlose verwandeln sich ewig ineinander. Der im Dunkeln wachende, der im goldenen Licht träumende Rembrandt ergreift mit dem Spürsinn eines Verfolgers, mit dem Nerv eines Mediums die speziellsten Erscheinungen des Tages und auch die speziellsten Augenblicke der Bibel — Augenblicke, die dem minder Genauen zwischen die Zeilen hinabfallen ins Nichts; kein Moment der Schrift ist so fein, daß Rembrandt, halbwach, ihn nicht ergriffe; doch siehe nur — schon ist das Besonderste ins gleichsam Allgemeinste entschunden, schon der persönlichste Reiz der Sekunde in die unpersönliche und überhobene Schönheit der Ewigkeit verzaubert, die geschärfteste Aktualität im Ausgleich aufgefangen, der vom Unendlichen ausgeht.

Es gibt, wenn auch nur einigermaßen wahr ist, daß sich die Dinge in dieser Weise auf dem Boden der Heiligen Schriften abspielen, kein schlimmeres Blasphem wider Rembrandt als jenes Wort des Jakob Burckhardt, welches bezweifelt, daß die Bibel dem Rembrandt eine Sache der eigentlichen Andacht gewesen ist. Wie sehr sagt van Gogh die Wahrheit, wenn er ausruft: man könne Rembrandt nicht sehen, ohne durch ihn an Gott zu glauben! Kein Italiener, den Fra Angelico und den Michelangelo ausgenommen, hat dies Maß echter Frommheit besessen, das Rembrandt besitzt; auch Giotto nicht und nicht Masaccio; ja der Name Rembrandt umschließt sogar die *Einfalt* des Fra Giovanni da Fiesole und das *Pathos* des Malers der sixtinischen Kapelle. Dies vorbehaltend mag man dem Burckhardt (dessen Größe von diesem erschütternden Irrtum über Rembrandts Wesen übrigens nicht erreicht und also auch nicht verzerrt werden kann) füglich zustimmen, wo er ausspricht: die Bibelmalerei Rembrandts »enthalte Entzückendes und Empörendes in merkwürdigster Mischung«; dies ist zumal dann wahr, wenn sein Urteil vom Frankfurter Simsonbilde ausgeht, das er mit dem kategorischen Beiwort »scheußlich« desavouiert. »Das große scheußliche Bild von Simsons Überwältigung . . .« Es gibt in der Tat im ganzen Werk Rembrandts kaum eine stärkere Zumutung an jegliche Bereitwilligkeit des Betrachters als dies Bild von 1636. Die Umstände, unter denen es gemalt zu sein scheint, machen die Unmittelbarkeit der Wirkung nicht legitimer. Das »Simson, Philister über dir!« ist ein Stichwort aus der Geschichte Rembrandts selbst in jenen Jahren; 1635 malt er den Simson, der seinen Schwiegervater bedroht, und gleiten in die Züge des heftig schimpfenden, die Faust bedrohlich ballenden Simson die Züge Rembrandts, so mag der »Schwiegervater« ruhig als Repräsentant der uyenburghischen Sippe gelten, ob auch der Vater der Saskia schon bei den Toten ist. So darf sicherlich auch das Bild der Blendung im Städelschen Museum als eine violente Anzüglichkeit gemalt sein: aus dem Haß, aus einer schrecklichen Gegenständlichkeit des Hasses gegen die Bürger, die hinter der Saskia, ja vor ihr stehen und mit der zu spät begriffenen Bürgerlichkeit der Gattin in Kauf genommen werden müssen. Die Inbrunst des rembrandtischen Hasses wider die Philister wird die gegenständliche Vehemenz des Bildes — das zwei Jahre nach dem Dresdener Doppelbildnis mit dem tafelnden Ehepaar gemalt ist — zwar wie gesagt wohl erklären; aber sie wird dem Bild nicht eine Schönheit wiedergeben können, die sie ihm genommen hat. In diesem Bilde ist ein allzu persönlicher und allzu gegenständlicher Affekt freigeworden — doch nicht die Fülle einer Kunst, die Rembrandt heißt. Aber alles nach seinen Maßen: so ist dennoch nicht das *Ganze* gesagt, das über dies Bild zu sagen ist. Zugegeben: der Naturalis-

mus Rembrandts begibt sich hier auf die Plattform eines Superlativs, welcher eben der philiströsen Gesellschaft, die von ihm gehaßt wird, aufs genaueste entspricht und ihrem panoptischen Kunstbegriff bis zum grausigen Behagen gefällt; zugegeben, daß es schon zu viel ist, wie das grellste Wort dieses Naturalismus im Proszenium geschrien wird, und daß es das Maß des Erträglichen sabotiert, wenn das Ereignis, so wie hier geschieht, noch über die Rampe poltert und im Raum des Zuschauers weiterrast; zugegeben, daß unter dem Stich des Dolchs eine andere Anschauung als die im direktesten Sinn materielle nicht mehr sich regen kann und daß die eingekrampften Zehen in der mathematischen Mitte des Bildes dem Stich ins Auge — in mein Auge, in deines! — allzu empfindlich korrespondieren; zugegeben sogar, daß die purpurne und fellbraune Silhouette des Proleten mit der Hellebarde allzu-sehr »Tooneel« ist, und zwar eine Rüpelkomödie nicht von jener unentbehrlichen Überlegenheit, in der die naivsten Dinge, die blödesten auch, die gescheitesten Dinge werden und wahre Metaphysiken sind — dies alles also zugegeben: so wird man dennoch erwidern dürfen, nein müssen: aber die Schönheit und das Geheimnis der Vorhänge! aber das lichte Blau am Ausgang der mörderischen Alkovenhöhle! Dies als farbiger Schein und in der gegenständlichen Bindung gleich irrationale Blau mit seiner halb echten, halb falschen Süße! Dies Wunder von Lichtblau, Wunder eines vergißmeinnichtfarbenen Himmelslichts — und nun zum letztenmal gesehen! O es läßt sich fortfahren: die goldblonde Mähne in der Hand des infamsten aller Weiber (das ein wenig, ein wenig, wider Willen, die Züge der Saskia trägt) — wer hat vor diesem Bild der im Blauen wehenden Goldmähne das Wort gesagt: »Die Oriflamme«? Gleich einer Fahne im Sturm wird die Mähne vorangetragen — zwar nicht von einer Jungfrau Johanna, denn diese hier, die entmannende Hexe, hat den heißesten der Scheiterhaufen wirklich verdient. Aber Delila, die entweichende, die Räuberin der Oriflamme — sie bedeutet dennoch mehr als nur die üble Ursache der Dinge, die vorn geschehen; sie macht das Bild — sie ist es! Dieser Schopf ist das Bild, dies gelockte Gold vor Himmelblau, und ist es unmöglich, die Situation in diesem Lichtblau gegenständlich genau zu erkennen, dann um so besser, denn nun, in diesem Augenblick hat Rembrandt die große *Ahnung* gehabt, aus der die großen Werke kommen werden: die Ahnung des Übergangs, der Verwandlung . . . Vielleicht ist dies Ungewisse des Grundes nicht ganz freiwillig; aber wie sehr ist in dem Ungewissen doch begriffen, daß die letzten Ziele der Kunst nicht in der wissenschaftlichen Demonstration von Naturalien bestehen, die freilich häßlich sind! Wie ist gefühlt, daß vorn ein Aberglaube Götzendienst treibt — wie sehr fühlt die gläubige Kunst um jene Ori-

flamme sich selbst als den Gottesdienst der scheuen Ahnung! So haben wir zuerst nur falsch gesehen: wir haben am falschen Ende angefangen; das Bild ist bei der furchtbaren Delila; ihr weiht sich die Kunst, während das Leben selbst von der Szene ins Publikum fällt — ein katastrophales Opfer; noch zeigt der Krampf des wie eine Hand weisenden Fußes hin zur Frau, hin zur eigentlichen Schönheit — ein schrecklich Mittleres zwischen Fluch, Verzweiflung, Deutung . . . Dazu wird man noch viele Schönheit finden, die zwar den größten Rembrandt nicht ausmacht, aber an sich mit Wert besteht: man wird im Bilde, einem Bilde des noch jungen Rembrandt, der vier Jahre nach der Anatomie des Tulpianus malt, die schönsten Qualitäten finden. Man wird die Schönheiten eines qualifizierten Theaters finden. Zuletzt wird man aber auch den erhobenen Arm mit dem Schwert gefunden haben, der rechts oben im Bilde, am Körper eines Rüfels komisch angewachsen, schon eine Ahnung der mit dem kurzen Schwert bewaffneten Faust des Führers in der golden schimmernden, golden stäubenden Komödie des Claudius Civilis ist.

In diesem Simsonbild von 1636 fallen Sensation und Ahnung, Gegenstand und Verwandlung noch auseinander; Dasein und Übergang sind noch geschieden wie Vorn und Hinten. Nur eine Mischung geschieht, sie aber enthält eine verhängnisvolle Verwechslung: der Hasser der Philister läßt die Kunst in einem Teile des Bildes (dem vorderen) der demonstrativsten Repräsentation, läßt dort das Atelier der Gesellschaft dienen; er verwandelt das greuliche Ereignis in eine Gattung des Prunks — in eine Art von »pronken ende praelen«; aber dies ist nicht die Verwandlung, die Gott meint, wenn er dem Menschen die Kunst als einen Abglanz seiner Metamorphosen leiht.

Im Simsonbilde von 1638, der Dresdener »Hochzeit«, ist wie mit einem Schlag der phänomenale Übertritt und Ausgleich gefunden: die Sensation vergeht in der Kunst; die Aktualität mit allen ihren aufregenden Besonderheiten fließt in die Malerei aus; sie selbst, die Malerei, wird eine wunderbare und gefährliche Intrigue; die Kunst selbst wird ein psychologischer Augenblick; über jeglicher Momentaneität des Bildes aber, der Augenblicklichkeit des Gegenständlichen und des Malerischen und ihrer unauflöslichen Verbindung, ja *Vertauschung* liegt ein Atem von Ewigkeit wie eine Fermate, die von höherer Hand gesetzt wäre — göttlicher und teuflischer zugleich. Es ist ein böses Bild. Es ist ein unbegreifliches Bild. Es ist ein kostbares Bild — und kostbar noch, ja am kostbarsten erst *oberhalb* der Qualität; also gänzlich Rembrandt. Daß die im Überfluß gemalten Qualitäten, an denen der Kenner stehen bleibt, sich noch in ein Höheres auflösen, das man nur den *Geist* des Bildes nennen kann (wobei der Geist aber das Wesen einer unsichtbaren Person, eines unsicht-

baren Gastes dieses Banketts hätte): dies bezeichnet die Grenze, an der das Bild in seine höchste Vollendung übergeht. Das Malerische, ob auch mit einer fürstlichen Verschwendung verwirklicht, ist hier das feinste Werkzeug der Immaterialität geworden. Es gibt keinen Rubens, der im Malerischen luxuriöser wäre; aber Rembrandt faßt dies Luxuriöse noch in eine fast beklemmende Knappheit, in eine penetrante Bestimmtheit, und in ihr gelingt ihm noch die Entäußerung oder Verinnerlichung (denn wie soll man sagen?) ins Gespenstische. Auch hier muß ich, nicht bloß wegen der Komposition mit der bewußtesten Lücke im Vorgrund, an das Gastmahl des Claudius Civilis denken: auch das Bankett dieser Hochzeit vollzieht sich im Bereich der Verschwörung. Dies Wort besagt nicht etwa nur das Thematische: daß hier mit mystifizierendem Rätselraten nach dem absonderlichen Wortlaut im vierzehnten Kapitel des Buchs der Richter böse Kurzweil getrieben und arge Verschwörung angezettelt wird. »Speise ging von dem Fresser und Süßigkeit von dem Starken.« Dies ist das Rätsel. »Was ist süßer denn Honig? Was ist stärker denn der Löwe?« Dies ist die Antwort — von der verliebten Schwäche des Simson seinem argen Weibe Delila, von ihr aber den Leuten ihres Bluts, ihren Philistern verraten. In diesem Bilde ist nicht einmal Verschwörung bloß im Sinne dieser Mystagogie, mit der hinüber und herüber um »dreißig Hemden und dreißig Feierkleider« gehandelt wird. Verschwörung ist die Malerei *selbst*; Verschwörung ist die *Kunst*; Gift ist das Grün des Grinsenden zur Linken und sein Grinsen selbst an grauem Gesicht und gelben Zähnen; die kalte, bösartige Vereinzelung der Delila in der Mitte, Vereinzelung in weißgoldenem Atlas, die abwartende Lieblosigkeit ihres Blicks ist Konspiration; die am Herzen zusammengelegten Hände sind ein Meineid; die Bräute des Bruegel sind dumpfe Kröten, aber diese hier ist eine giftige Schlange im Zustand einer satten Trägheit, dem morgen eine hinterhältig angreifende Wut folgen wird. Die Liebe rings um dieses Weib, das von keiner Liebe getroffen wird, das im einzigen Instinkt der Blutsverwandtschaft ein schauderhaftes Mißdasein führt — die Liebe rings um diese isolierte Frau, die von einem starken und behaarten Narren Gottes geliebt wird, ist geile Schwüle. Alles ist Vorspiel eines blutigen Trauerspiels, dessen scheele Lichter hereinscheinen, dessen düstere Gründe die Kälte des Todes in den Prolog senden. Eben dies »Verschworene« auch in der formalen Haltung des Bildes, nicht bloß im thematischen Sinn, ist das, was vorhin der »Geist« des Bildes geheißsen wurde. Es ist dies Übertragene der doch so beizend gegenwärtigen Farbe und der so scharfen Malerei; ich glaube, selten, es sei denn etwa vor den vitriolfarbenen Himmeln und grünspanigen Eisweihern des Bruegel, ist mir so sehr zum Bewußtsein gekommen, daß Farben Gifte sind und daß die Pinsel die Schneide eines Dolches haben können.

Es ist ja auch nicht bloß eine Hehlerin und Diebin gemalt, vor deren arger Falschheit alle menschliche Wärme von selbst, ohne es zu wissen, zu den anderen entweicht — vor allem zu jener schönen und glaubwürdigen Frau, die an Delilas rechter Seite einem lüsternen Zugriff ausweicht; es ist nicht bloß das träge und heimtückische Krokodilsauge gemalt, vor dem der Raum selbst wie das bare Entsetzen zurückzufahren scheint, so daß es mit seiner zweideutigen Blödheit über den roten holländischen Backen wie im Leeren blinzelt; sondern dies ganze Bild mutet, daß ich es im Gleichnis sage, so an, als hätte Rembrandt sich seine Kunst *selbst entwendet*. Es ist nicht nur ein verstohlenes Bankett; Rembrandt hat diese Malerei sich selbst gestohlen. Wie ist dies Bild mit Zweideutigkeit gespannt, die in der Agogik des Bildes liegt: Delila sitzt in weißgoldener Seide protzig vor einem mit Gold gewirkten Vorhang, aber stünde sie nackt am Pranger, wie sie es verdient, so wäre sie nicht schlimmer bloßgestellt. Kunst ist hier nicht mehr sich selbst gleich; die Realität des Formalen ist noch übertrumpft; die Kunst gleicht nur noch ihrer eigenen Atmosphäre. Dies sind die Metamorphosen, die einen Rembrandt bezeichnen, und es sind nicht die einzigen. Man wird in diesem Bild wenig »Zeichnung« finden; aber selten wird man in der puren Malerei so viel *Schärfe* finden, die eine Metamorphose der Zeichnung ist. Dies Bild gehört zu den persönlichsten Geständnissen, deren Rembrandt und überhaupt ein Maler fähig sein kann. Ich ahne nicht, wie es geschieht — aber es geschieht: zugleich hat dies Bild allen so wunderbar irreführenden Spielraum des Unpersönlichen. Wie ist dies Bild auch heiß — wie ist es kalt. Gift und Stahl. Gewürze erhitzen die Speisen, wenn sie nicht vergiftet sind; fährt noch kein Messer in einen Leib, so sind die erkältenden Schauer des Grabes doch schon angemeldet. Dies Bild hält sich auf der Spitze der Modernität; es entspräche den nuanciertesten Gedanken später Zeiten; aber die Modernität ist gleichsam absolut geworden, und wenn man einen großen Dichter sucht, der sie beschriebe, so wäre es Hamsun. Eine höher gejagte Sublimation ist nicht vorzustellen; in dieser Malerei scheint ein *Letztes* zu geschehen, das über die Bedingungen der Jahrhunderte gesprungen ist; hier ist ein äußerster Moment der Kunst — eine Eschatologie des Malerischen; aber so viel Sublimation hat noch die Kraft gehabt, eine Deszendenz von vielen Gliedern, eine ganze Kunstgeschichte zu zeugen, der, o Wunder, das Rezente nicht fehlt. Dies eine Bild wäre nämlich genug, damit Aert de Gelder daraus hervorgehen könnte: male-
risch-immateriell, phantomatisch, sehr persönlich, sehr überlegen, wenn auch zarter, dünner gewoben als Rembrandt; in der Dresdener Galerie selbst kann man das wenigstens objektive Verhältnis zwischen der Kunst des Aertje und diesem Hochzeitsbilde beobachten, und das nahe Berliner Museum gibt noch

Material dazu, wenn man mit frischem Eindruck vom Hochzeitsbilde in Dresden kommt. Im Objektiven führt die Linie zu Goya weiter; das Hochzeitsbild des Rembrandt ist vielleicht die nachdrücklichste der objektiven Voraussetzungen des Goya. Endlich wird das etwas böse Sec des Manet aus dem Wesen dieses Bildes gekommen sein, auch wenn der Franzose es nie gesehen hat. Übrigens ist die Spannung von Aert zu Goya zeitlich schon ziemlich eng: Aert reicht weit ins achtzehnte Jahrhundert; 1645 geboren (und also Schüler der wichtigsten Periode Rembrandts) stirbt er erst 1727 . . . Es bleibt noch eine Beobachtung. Das Dresdener Hochzeitsbild ist zwar nicht ein gesellschaftliches Bild im Sinne der Konvenienz; aber es ist ein Bild der Gesellschaft; und wäre die Gesellschaft Hollands nach dem Maß dieses Bildes zu bilden gewesen, so würde Rembrandt ein außerordentlicher Maler auch im *gesellschaftlichen* Verhältnis sein; auf dem Niveau dieses Bildes ist er *gesellschaftlich*. Aber es ist sein *Niveau*; man möchte hinzufügen: sein *privatestes*, *verhohlenes*; nicht aus Zufall grenzt es sich auch in verhältnismäßig kleinem äußerem Format ab. Es ist *nicht* das Niveau der holländischen Welt; im Gegenteil! Die »Nachtwache« wird zu malen sein. Welche Verpflichtungen sind dem Maler aus diesem Bild der Hochzeit Simsons für ein Bild der »Gesellschaft« im Innersten auferlegt! Dies Bild ist *getan*. Es *muß*, wenn auch verhohlenerweise, weiterwirken; es wird nicht mehr auszuschalten sein. Im Verhältnis zur Macht der holländischen Gesellschaft, im Zusammenstoß mit ihr wird es allerdings nicht viel mehr vermögen, als die Situation zu verwirren, und so wird die »Nachtwache« das Ergebnis der merkwürdigsten Bastardierung sein.

Im Jahre 1641 malt Rembrandt das »Opfer des Manoah«. Das Bild entsteht in der Epoche der »Nachtwache«, und es hat mit dem berühmten Bilde die Zwieschlächtigkeit des Wesens gemein: es ist naturalistisch und ist *dichterisch*; es ist in der Person des Manoah eine allzu knapp gefaßte Wirklichkeit, im Bezirk des Opferbrandes aber und des Engels eine düstere, im Bereich der Gattin eine gelassen-schöne Dichtung. Vielleicht kommen wir von diesem Bilde her auch gewissen heimlich-akademischen Voraussetzungen der »Nachtwache« auf die Spur. Aber so halb oder doppelt das Bild des Manoah sei, so offenbar das Akademische auch erscheine: ich möchte gestehen, daß ich der Klarheit, der Übersichtlichkeit, ja der Leere des Bildes mitunter lieber gedenke als der komplizierteren und angefüllten »Nachtwache«.

Das Bild gehört einem idealen Zyklus an, der »Simson« heißen würde. Simson ist Manoahs Sohn. Das Bild betrifft die sonderbaren Bedingungen seiner Geburt. Wenn aber die genannten Simsonbilder aus den bösen Erfahrungen und sehr persönlichen Phantasien des vermählten Rembrandt substantiiert sind, so gehört das Bild des Opfers dem schönsten Moment seiner

ehelichen Erfahrung an: das Jahr 1641 ist auch das Jahr der Geburt des Titus. Wie mögen die Eltern, denen seit Rumbart Kind um Kind gestorben ist, wünschen und beten, daß der empfangene Titus lebe: ein Simson an Stärke des Lebens . . . Wohl wird er leben: aber mit der schwachen Leiblichkeit eines Schwindsüchtigen (so scheint es) und nicht einmal bis zur Grenze eines Menschenalters von dreiunddreißig Jahren.

Gleich allen Bildern, die aus der Initiative kommen, entspringt dies Bild einer starken biographischen Aktualität. Und nun geschieht dies Auffallende: Rembrandt kann die Aktualität des Ursprungs ins gleichsam Akademische entrücken; er, Rembrandt, kann von der Aktualität der Anfänge her ein klassizistisches Schauspiel in Szene setzen; das Weib des Manoah kann eine antike Tragödin werden, deren Stimme im Gesang ein geradliniger Contralto wäre, wie man ihn in der Musik des Rembrandt sonst kaum hört; er kann von jenem Antrieb aus ein Werk malen, das ebenso mittelbar ist, wie das Bild jener Hochzeit unmittelbar, jäh ist; er kann ein Bild der zweiten Reihe malen: es wird doch nicht aufhören, anzuziehen, zu beschäftigen; ja seltsam genug: trotz aller Einsichten in den sekundären Charakter des Bildes hört gerade es nicht auf, die Erinnerung zu verfolgen. Klar und nachhaltig steht es dennoch im Bewußtsein — wie eine Musik von Gluck. Ist es dies *Ausnehmende*, das reizt? Besteht nicht dennoch eine absolute Intensität, und wird nicht auch auf der klassizistischen Seite, die fast eine akademische ist, eine unerwartete Stärke des Rembrandt deutlich? Ich weiß es nicht; aber jedenfalls vermag ich nicht, dies Bild zu umgehen; es hält mich anders fest, aber ebenso zäh, wie die Werke der ersten Ordnung. Vielleicht, daß dies die Kraft des Alten Bundes ist . . .

Das dreizehnte Kapitel des Buches der Richter lautet:

»Und die Kinder Israel taten fürder übel vor dem Herrn; und der Herr gab sie in die Hände der Philister vierzig Jahre.

Es war aber ein Mann zu Zora von einem Geschlecht der Daniter, mit Namen Manoah; und sein Weib war unfruchtbar und gebar nicht.

Und der Engel des Herrn erschien dem Weibe und sprach zu ihr: Siehe, du bist unfruchtbar und gebierst nicht; aber du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären.

So hüte dich nun, daß du nicht Wein noch starkes Getränk trinkest und nichts Unreines essest;

Denn du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, dem kein Schermesser soll aufs Haupt kommen. Denn der Knabe wird ein Geweihter Gottes sein von Mutterleibe an, und er wird anfangen Israel zu erlösen aus der Philister Hand.

Da kam das Weib und sagte es ihrem Mann und sprach: Es kam ein Mann Gottes zu mir, und seine Gestalt war anzusehen wie ein Engel Gottes, gar erschrecklich, daß ich ihn nicht fragte, woher oder wohin; und er sagte mir nicht, wie er hieße.

Er sprach aber zu mir: Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären. So trinke nun keinen Wein noch starkes Getränk und iß nichts Unreines; denn der Knabe soll ein Geweihter Gottes sein von Mutterleibe an bis an seinen Tod.

Da bat Manoah den Herrn und sprach: Ach Herr, laß den Mann Gottes wieder zu uns kommen, den du gesandt hast, daß er uns lehre, was wir mit dem Knaben tun sollen, der geboren soll werden.

Und Gott erhörte die Stimme Manoahs; und der Engel Gottes kam wieder zum Weibe. Sie saß aber auf dem Felde, und ihr Mann Manoah war nicht bei ihr.

Da lief sie eilend und sagte es ihrem Mann an und sprach zu ihm: Siehe, der Mann ist mir erschienen, der jenes Tages zu mir kam.

Manoah machte sich auf und ging seinem Weibe nach und kam zu dem Mann und sprach zu ihm: Bist du der Mann, der mit dem Weibe geredet hat? Er sprach: Ja.

Und Manoah sprach: Wenn nun kommen wird, was du geredet hast, welches soll des Knaben Weise und Werk sein?

Der Engel des Herrn sprach zu Manoah: Vor allem, was ich dem Weibe gesagt habe, soll sie sich hüten.

Sie soll nicht essen, was aus dem Weinstock kommt, und soll keinen Wein noch starkes Getränk trinken und nichts Unreines essen; alles was ich ihr geboten habe, soll sie halten.

Manoah sprach zum Engel des Herrn: Laß dich doch halten, wir wollen dir ein Ziegenböcklein zurichten.

Aber der Engel des Herrn antwortete Manoah: Wenn du gleich mich hier hältst, so esse ich doch von deiner Speise nicht. Willst du aber dem Herrn ein Brandopfer tun, so magst du es opfern. Denn Manoah wußte nicht, daß es der Engel des Herrn war.

Und Manoah sprach zum Engel des Herrn: Wie heißest du? daß wir dich preisen, wenn nun kommt, was du geredet hast.

Aber der Engel des Herrn sprach zu ihm: warum fragst du nach meinem Namen, der doch wundersam ist.

Da nahm Manoah ein Ziegenböcklein und Speisopfer und opferte es auf einem Stein dem Herrn. Und er tat Wunderbares. Manoah aber und sein Weib sahen zu.

Denn da die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel, fuhr der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauf. Da das Manoah und sein Weib sahen, fielen sie zur Erde auf ihr Angesicht.

Und der Engel des Herrn erschien nicht mehr Manoah und seinem Weibe. Da erkannte Manoah, daß es der Engel des Herrn war.

Und sprach zu seinem Weibe: Wir müssen des Todes sterben, daß wir Gott gesehen haben.

Aber sein Weib antwortete ihm: Wenn der Herr Lust hätte uns zu töten, so hätte er das Brandopfer und Speisopfer nicht genommen von unsern Händen; er hätte uns auch nicht solches alles erzeugt noch uns solches hören lassen, wie jetzt geschehen ist.

Und das Weib gebär einen Sohn und hieß ihn Simson. Und der Knabe wuchs, und der Herr segnete ihn.

Und der Geist des Herrn fing an ihn zu treiben im Lager Dan, zwischen Zora und Esthaol . . .«

So die Schrift.

In dem großen Bilde der Dresdener Galerie hat Rembrandt den Augenblick ergriffen, da »die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel« und »der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauffuhr«.

Links vorn brennt das Feuer mit dem Opfertier. Der Engel entfährt hoch links schrägauf nach rückwärts mit hergekehrtem, doch lichtem Rücken. Manoah, erschreckt weggedreht, kniet rechtshin mit gefalteten Händen; ruhig, zuversichtlich, wiewohl mit scheu gesenktem Blick, ist die kniende Beterin am rechten Rand dem Opferbrande zugewendet. Den Hintergrund macht eine kaum erkenntliche Architektur. Er ist mit seiner Dunkelheit und Leere innerhalb des außerordentlichen Vorgangs gleichsam das metaphysische Vakuum. Mit Mühe erkennt man an dem ins Schwarze vergehenden Hause die Blätter eines Rebengewindes.

Rembrandt, ein Bibelleser wie wenige, die je gewesen sind oder sein werden, auch mit einer merkwürdigen Kraft begabt, Augenblicke vorzustellen, die sozusagen ausgenommene Momente sind, »exempt« aus dem geläufigen Wissen um die Bibel, nicht eben sonderlich betont, doch eben darum sonderbar wie alles halb Geheime, folgt aufs genaueste der Schrift. Manoah, der Gatte, ist der Ängstliche; »wir müssen des Todes sterben, daß wir Gott gesehen haben«. Er ist von Furcht gedreht und gekrümmt — wenn auch immer ein Greis von patriarchalisch würdigem Ansehen. Die Gattin ist ein Bild der zwar devoten, doch sicheren Haltung; sie ist fromm, ohne beunruhigt zu erscheinen; ja sie vermag inmitten des unheimlichen und unermeßlichen Vorgangs die Ruhe einer gleichsam griechischen Klassizität; Rembrandt,

darauf zwar gewiß nicht bedacht, leiht ihrem Profil einen schier antiken Schnitt.

Man muß aber, um sich das Bild völlig zu gewinnen, alsbald auch von den Farben reden und von der Art der Malerei.

Das goldgelbe Unterkleid der Betenden ist mit einem purpurroten Mantel zu zwei Dritteln überfangen. Das Gewand des Mannes, gedämpftes Lilarot, wird nur in den hellen Lichtscheinen, den hellsten des Bildes, lebhaft, die vom brennenden Feuer auf seinen Arm und auf die Falten über seinem Knie und Schenkel fallen. Der Engel, mehr Geist oder Gespenst im Sinne shakespearischer Tragödien denn geistliche Konkretion, ist fahl gefärbt: mit gelblichem, auch livid-grünlichem Weiß, das durchaus kühl ist. Die Beine des Geistes sind vom Dunkel des Grundes beinahe verhohlen. Seltsame Beine, von seltsam zäher Existenz. Seltsame Hand: die erhobene Linke des Geistes ist — es fehlt jedes andere Wort — eine dumpfe rote Pfote, wenig artikuliert, doch ziemlich lebend im Sinn des Irdischen; in der bräunlichen Röte des Inkarnats kaum geisterhaft, wiewohl das beinahe wolkig Amorphe dieser Hand wiederum eine übernatürliche Existenz bezeichnet. Das Feuer zur Linken ist flüchtig und im elementaren Sinne etwas schwach; das Branstig-Rötliche, das webend Rauchige, die verwehte Schärfe des Brandes hat am Irrealen Anteil.

Vorgreifend geraten wir aus der bloßen Aufnahme des farbigen Inventars in die Beschreibung der malerischen Faktur und in die Deutung künstlerischer, geistiger Tragweiten. Es ist nicht anders möglich. Man kann bei Rembrandt, in einem Reich, wo alles zwischen chaotischem Gemenge und schöpferischer Verbundenheit der Instinkte braut, nicht eines anrühren, ohne das andere zu treffen. Es ist unmöglich, in der Betrachtung getrennte Ordnungen durchzuführen. So werden wir unsere eigene Aufmerksamkeit der Symbiosis anpassen müssen, die in diesem Bilde sich in sich selbst schließt — und fahren fort:

Das brennende Opfertier, abgehäutetes Zicklein auf dem flammenden Holz, ist kaum ersichtlich; aber um so furchtbarer ist dies rötliche Etwas, als es mit Rumpf und Kopf und Beinen als Opfertier nur eben ungefähr erkannt werden kann. Das Brandopfer auf dem Stein ist leicht gemalt — mit enthaltsamer Malmaterie. Aber es ist doch in jedem Sinn das Werk des exzessiven Rembrandt: im gegenständlichen Sinne (der übrigens schon an den geschlachteten Ochsen des Louvre denken macht) und im malerischen, der die ganze Offenheit und Lockerheit, die tiefe Improvisation des späten Rembrandt ahnen läßt. Mit Rauch und Flamme wird das Feuer um diese beängstigende und bewunderungswürdige Darbringung, die im künstlerischen Sinne eine höchste Mystifikation ist, gleichsam der *Geist* eines Feuers, Revenant; wie auch der entweichende Engel mehr Geist als Engel ist. Hier, zur Linken, ist die mystische

Hälfte des Bildes. Das Feuer hat fast keine Existenz; es ist der Traum von einem Feuer — der etwas arge Traum. Vom Engel hat Jakob Burckhardt ausgesagt, er sei »ein wahrer fliegender Holländer«; der gescheite Widersacher Rembrandts meinte, damit ein gar nicht geisterhaftes Wesen des Engels anzuklagen und zu verwerfen. Aber gerade so, wie er ist, in seinem eigentümlichen Kontrast zwischen dem Beschwerten, auf Traumes Weise im Flug Gehemmten, meinethalben Bleiigen und dem Chimärisch-Vagen, ist er auf die rätselhafteste Weise geisterhaft. Und redet nicht die Schrift anstatt vom Engel auch vom »Mann Gottes« mit »wundersamem Namen«? Dies ist er . . .

Die Konkretion, der rechten Bildseite vorbehalten, geschieht am genauesten zwar, doch nicht am wirksamsten in dem Antlitz des Manoah, das naturalistisch überzeichnet und in diesem Zustand, trotz eines schön gespannten Ausdrucks, ein wenig fatal ist wie so viele Greisenköpfe des Rembrandt. Schöner und auf reinere Weise wirksam geschieht das Körperliche in der Gestalt der knienden Frau. Wenn die übermodellerte, fast banale Wirklichkeit des Mannes der Einheit des Malerischen schon entwunden ist und gleichsam für sich selbst existiert; wenn seine Plastizität schon an den stumpferen Bezirk der Natur selbst grenzt; wenn sie also eher zu viel als zu wenig tut, um die Abstraktion der linken Bildhälfte durch die Tatsächlichkeit der rechten auszugleichen: dann ist die betende Frau das wohltätigere Widerspiel gegen Feuer, Opfer und Engel. Die Frau ist voll schöner Realität; sie ist voll ruhiger Wirklichkeit; die stärkere Poesie, malerische wie menschliche, welche dies Frauenbild geschaffen hat, hindert diesen konkreten Zustand ebensowenig, wie die allzu nahe Prosa des Manoah ihn je herbeizuführen vermag. Es ist recht eigentlich die Frau, die den gespenstischen Elementen des Bildes im Konkreten die Wage hält. Und diese Frau ist, trotz des magisch-sinistren, wundersam mystifizierenden Stillebens mit dem Feuer, am Ende (oder manches Mal) die eigentliche Schönheit des Bildes. Das Gesicht ist mit aller Fülle, doch ruhig impastiert; die farbige Materie liegt ruhig an den Kleidern; zwar ist der weißlich-goldene Ärmel leidenschaftlich gemalt; aber die konzentrierte Ruhe der Malerei des Angesichts stillt die ganze Situation; die zügigere Malerei des Ärmels wird nicht emanzipiert; dem ganzen Bild ist von dem dicht, doch klar gemalten Angesicht der Frau eine beruhigte Verfassung gewährleistet — trotz dem Gespenst, trotz dem Feuer, trotz dem blutigen Tier; und trotz den beklommenen Nerven des Mannes.

Es ereignet sich etwas Merkwürdiges. Das Stichwort dieses Merkwürdigen ist schon gesagt. Es ereignet sich: Rembrandt wird an einem alttestamentarischen Stoff *klassisch*. Das Opfer wird durch die betende Frau antik; man wäre in Versuchung, sie Iphigenie zu nennen. Sie kniet auf

ebener Erde; aber es ist, als wäre ihr ein antikischer Sockel unterlegt, der ihr einen griechischen Abstand vom beängstigenden Leben einräumt; während der beunruhigte Gatte Manoah allerdings durchaus zu ebener Erde kniet — mehr ein Eindringling in den künstlerischen Bestand des Bildes denn ein konstitutiver Teil des Bildes selbst.

Wir reden vom Griechischen; reden von Klassizität. Ist es zuviel? So wäre wenigstens zu sagen: Rembrandt hat hier Antikität in jenem Maße, das den griechischsten der holländischen Maler auszeichnet, den attischsten: Vermeer van Delft. Ich denke nicht (trotz Gelb und Rot) an das Dresdener Bild der Kupplerin; wohl aber an jene antikisch »profilierten« Frauen, die holländische Briefe lesen und holländische Perlenschnüre versuchen — und dennoch attischen Reliefs vergleichbar sind . . . Auch das sonst so explosive Licht Rembrandts wird an dieser schönen jüdisch-griechischen, italisch-jüdischen Frau still und sanft.

Auf diese Weise also wiegt Manoahs Weib die etwas unausgesprochene Weiche und Breite des Engels auf, sein gleichsam gasiges und wattiges Dasein. Der übergenaue Manoah selbst vermag es nicht. Die Frau kann es: hebräische Hellenin.

Es wäre interessant, noch zu erkennen, welche Funktion dem Hintergrund auf diesem Bilde zugesprochen war. Er ähnelt ein wenig dem Grund auf dem Bild der »Nachtwache«: mit der vagen Architektur, den zu mutmaßenden Säulen, dem teerigen Dunkel. Vielleicht und wahrscheinlich, daß diesem Grunde eine vermittelnde Arbeit zugewiesen war, die von den Jahrhunderten weggezehrt wurde; so daß Manoah selbst, doch auch die Frau heute unvermittelter da wäre als ehemals. Wir wissen es nicht.

Dies aber bleibt das Sonderbarste des Bildes von 1641, das als ein Grenzstein nach dem ersten Drittel vom Weg Rembrandts angesprochen werden könnte: daß er, vom Alten Testament ergriffen, ein beinahe griechisches Bild gemalt hat; daß ihm das Alte Testament eine freie Bewegung bis zu solcher Länge der Spannung erlaubte. Wie sehr muß doch das Alte Testament sein starkes und gewisses Zentrum gewesen sein, wenn er von dieser Mitte aus bis zu solcher Peripherie gelangen konnte; wenn ihm von dieser Mitte her gestattet war, das Schreckliche auf eine Weile zu vergessen und sich am Rande des Alten Testaments in gleichsam antikischer Liberalität zu bewegen . . . Und sonderbar vollends dies: er kommt in diesem Bilde vom Alten Testament her viel eher zur Antike als — zum Neuen Testament: er, Rembrandt, der Antipode des Klassischen!

Es ist einer der seltsamsten Augenblicke im verschlungenen Leben Rembrandts.

Aber wir müssen die Bedeutung des Augenblicks noch bis ins Ende erkennen. Die Situation verharrt ja nicht im Griechischen, in dieser Parabel des Griechischen.

Zuerst ist noch dies wahr: das gleichsam Griechische macht vielleicht gerade das köstlich Sekundäre des Bildes aus, von dem wir sprachen. Das Temperament Rembrandts kann nicht klassisch werden, ohne matter zu werden; Rembrandt kann auch dem edlen Vermeer nicht ähneln, ohne weniger zu werden als er, Rembrandt, ist.

Sodann: ist es, so aufrichtig, so beglückt wir die Schönheit der knienden Frau auf dem imaginären Sockel bewundern, nicht dennoch wahr, daß wir, obzwar auf lange Zeit und mit Ruhe, doch nicht auf die Dauer bei ihr verweilen wollen? Wir wenden uns ab, schauen zur Linken hin, betrachten den Engel, der nach dem Worte Burckhardts »in lächerlichster Weise entschwebt« — wie denn »das Schweben niemals Rembrandts Sache gewesen sei«. Wir betrachten den Engel; und genügt er auch schwerlich einem Urteil, das von der formalen Vollkommenheit ausgeht wie das des Griechen Burckhardt, so tut er doch mehr: er ist »erschrecklich« im Sinn der Schrift und macht bekloffen; er vermag mehr als zu »schweben« — er gerinnt in der Luft, macht uns gerinnen; er streift die geheimnisvollsten Regionen menschlicher Ahnung. Und wir betrachten das Feuer mit den gerösteten Stummeln eines Opfertiers. Die Region des Alten Testaments zieht uns zu sich hinüber. Gefällt uns abermals die Kniende, so fassen wir endlich besser, wo und wer sie ist. Sie kniet im Brandgeruch des Alten Testaments; wieviel weniger wäre sie ohne ihn; und die vermeintliche Hellenin zeigt jählings die rassigen Züge einer frommen Frau, die in der Synagoge kniet — dort, nahe der Jodenbree-straat zu Amsterdam, an der das Haus des Rembrandt steht.

Sonderbar lang, fast unendlich wäre immer der Weg bis hin zum Neuen Testament. Kürzer wäre der Weg zu den *Apokryphen*. Man hat mit gutem Grunde darauf hingewiesen, daß Rembrandt mit einer eigentümlichen Vorliebe in den apokryphen Büchern zu lesen scheint. Mit ihrer feinen Vertraulichkeit sprechen sie zur Intimität des Rembrandt, die ein Element seines Stiles ist; seinem edlen Drang zu einer Motivierung und zu einer Form, die »Genre« genannt werden, bei Rembrandt aber die innigste Abwandlung des Bedeutenden sind, geben die apokryphen Bücher die köstlichste Nahrung. Die innerste Verbindung wird aber auch hier immer durch das persönliche Erlebnis, durch den familiären Bezug gegeben.

Gegen das Jahr 1650 hin beschäftigt Rembrandt sich besonders einläßlich mit dem Susannamotiv. Die Skizze im Louvre, der Kopf der Sammlung Bonnat gehört wahrscheinlich, das große Berliner Bild sicher dem Jahre 1647

an. Das Vertrauliche erglüht zum Begehrlichen. Hendrickje ist in das Haus des Rembrandt getreten. Der Witwer, im Beginn der Vierzig, nicht mehr ganz jung, wird aufmerksam. Er wird heiß an einer Jugend, die anfängt, sich ins Weibliche auszubilden. Er schaut in den Spiegel der Spiegel; er schlägt die Bibel auf; die blätternden Finger verweilen, zwar nicht zum erstenmal, in Susannens Historie. Er gibt sich Rechenschaft: ein apokryphes Buch spiegelt eine apokryphe Liebesgeschichte: die Heimlichkeit der begehrenden Alten ist seine, Rembrandts Heimlichkeit; er hält sich von Illusionen frei, findet sich ältlich neben Hendrickjes unangebrauchter Jugend, gefällt sich nicht in seiner Begierde, beschönigt die Situation nicht vor der eigenen Aufrichtigkeit: kein Zweifel, daß er sich selbst, das eigene Verlangen in die beiden Alten travestiert; das eigene Verlangen — wahrlich nicht ein greisenhaftes, aber ein angejahrtes immerhin: das Verlangen eines Witwers, der mit Geertje Dircks vorlieb genommen hat . . . Das feuerrote Corsage, in dessen gähnender Wölbung die warme Brust des Mädchens eben noch verschlossen lag; das kühle Wasser und am Fuß der kühle Stein des Einstiegs; das olivene und etwas branstige Dunkel; die Königsveste des üppigen Babylon, in der alle Wollust zuhause ist; die schleichende Begierde der Überfallenden, der Überfallen-*Müssenden*, die aus dem apokryphen Dunkel der Büsche treten: Rembrandt fühlt *seine* Situation und die erste Angst des Frauenkindes, die auch ein erster Schauer des Verlangens ist.

Das Berliner Bild — übrigens dem Vorbild des Lastman offenbar nachgebildet, doch wie sehr über das träge und formalistische Maß des nicht *erlebenden* Vorbildes hinaus — ist sehr schön; es ist tief und ist prächtig; es hat die Mystik des Wandteppichs und auch die Inbrunst des Gegenständlichen. Ich weiß es nicht zu verantworten, daß ich dem Bilde des Manoah treuer anhänge, das auf mancherlei Weise schwächer ist. Indes, hier mag man streiten. Aber darüber wird man schwerlich streiten, daß im Verhältnis Rembrandts zu den Apokryphen die Tobiasbilder das Schönste sind, mögen sie auch unscheinbarer sein als etwa die Berliner Susanna. Hier eben blüht mit der unbenennbaren Traurigkeit der Herbstzeitlose jene Innigkeit des rembrandtischen Genrebildes, das man ja kaum so zu nennen wagt, da es dem Vergehen und der Ewigkeit so nahe und mit der edelsten Luft erfüllt ist, die jemals vom Munde eines Engels zum Munde eines Menschen-Kindes ge-
weht hat.

Die Motive aus der apokryphen Tobiasgeschichte erscheinen zuerst um die Mitte der dreißiger Jahre. Das Pariser Bild mit dem davonfliegenden Engel Raphael ist 1637 gemalt, 1636 das Bild des seinen Vater von der Blindheit heilenden Tobias in der Arenbergischen Sammlung. Ich glaube, nicht zu irren,

wenn ich denke, daß es die Geburt des ersten, frühverstorbenen Sohnes Rumbart ist, die den Vater zum Leser der schönsten aller Schutzengelgeschichten macht. Man darf sicher sein, nicht zu irren, wenn man annimmt, daß jene zweite Phase der Tobiasmotive, die durch das Jahr 1650 selbst oder seine Nähe bezeichnet wird, ein einziges väterliches Gebet des Rembrandt für seinen Titus bedeutet. Die Eltern haben, da das »Opfer des Manoah« entsteht, auf einen jungen Simson gehofft. Der verwitwete Vater sieht einen zarten und frühreifen Knaben heranwachsen, und er begreift, daß er ihn nicht Simson, nicht Herkules, sondern etwa Tobias nennen muß, wenn ihn der Drang ankommt, den Sohn in die Bibel eingehen zu lassen, einen biblischen Sohn aber zu seinem Kinde zu machen. Noch ahnt er nicht, wieviel Wahrheit in dieser beziehungsreichen Verwandlung liegen wird. Die Bibel weiß, daß Tobias der Vater, der Blinde, Tobias den Sohn nach Medien in die Stadt Rages entsendet, damit der Sohn, behütet vom Engel Raphael, für den Vater dort eine Schuld eintreibe. Die Zeit wird sein, da Titus der Sohn zwar nicht in die Welt auszieht, um für den Vater eine Schuld einzufordern, wohl aber für den am vielen gemalten Golde geldblind gewordenen Vater die geschäftlichen Verhältnisse auf fast wunderbare Weise ordnet — von den Flügeln eines Schutzengels umschlagen, der Hendrickje heißt . . . 1645 malt Rembrandt die studienhafte Szene mit dem alten Tobias, welcher der Frau den Diebstahl einer Ziege verweist (das Bildchen des Berliner Museums); 1650 malt er die melancholische Intimität des alten Paares zwischen Kamin und Spinnrad (das Bildchen der Sammlung Cook in Richmond). Um 1650 malt er die im Berliner Museum verwahrte Variante der Wanderung des jungen Tobias und des Engels, eben damals oder 1655 die Glasgower Variante; um 1655 entsteht die Variante der National Gallery zu London, die freilich aus der Werkstatt, nicht aus Rembrandts eigener Hand zu stammen scheint. Endlich: um 1650 entsteht eine Reihe von Zeichnungen zum Tobiasmotiv. 1650 ist Titus neun Jahre, 1655 vierzehn Jahre alt. Ist seine Gesundheit, sein Leben gefährdet? Wir sind kaum auf Vermutungen angewiesen, wenn wir die Entwürfe und Bilder zur Tobiasgeschichte mit dem Namen Titus verbinden. Die gelehrte Forschung selbst hat die Verbindung hergestellt; sie verweist auf Studien nach Titus aus der Zeit; die Verbindung ist offiziell. Es mag noch erinnert sein: 1651 entsteht die Radierung des blinden Tobias; 1641, im Jahre der Geburt des Titus, ist die Radierung mit dem entfliegenden Raphael (nach der Konzeption des Pariser Bildes) entstanden.

Rembrandt illustriert die biblische Geschichte mit einer stillen Kraft zur Vergegenwärtigung, die nicht wieder erhört worden ist. Den Wortlaut der Bibel lesen heißt den Rembrandt wiederbringen. In dieser innigen Gegen-

seitigkeit leben Bibel und Rembrandt — ein Teil das Subjekt des anderen. Die Bibel lesen heißt ihn nachmalen. Die wichtigsten Stellen stehen im fünften, sechsten, elften und zwölften Kapitel. Sie lauten:

». . . Und (Tobias der Sohn) wußte nicht, daß es ein Engel Gottes war, grüßte ihn (den Engel) und sprach: Von wannen bist du, guter Gesell?

Und er sprach: Ich bin ein Israeliter.

Und er (der Engel) ging zum Alten hinein und grüßte ihn und sprach: Gott gebe dir Freude!

Und Tobias sprach zu ihm: Was soll ich für Freude haben, der ich im Finstern sitzen muß und das Licht des Himmels nicht sehen kann?

Und der Jüngling sprach zu ihm: Geduld, Gott wird dir bald helfen.

Und Tobias sprach zu ihm: Willst du meinen Sohn geleiten in die Stadt Rages in Medien zu Gabael, so will ich dir deinen Lohn geben, wenn du wiederkommst.

Und der Engel sprach zu ihm: Ich will ihn hinführen, und wieder zu dir herbringen.

Und Tobias sprach zu ihm: Ich bitte dich, zeige mir an, aus welchem Geschlecht und von welchem Stamme bist du?

Und der Engel Raphael sprach: Sei zufrieden! Ist's nicht genug, daß du einen Boten hast? Was darfst du wissen, woher ich bin?

Doch, daß du desto weniger sorgen dürftest, so will ich dir's sagen: Ich bin Asarja, des großen Ananja Sohn.

Und Tobias sprach: Du bist aus einem guten Geschlechte; ich bitte dich, du wollest nicht zürnen, daß ich nach deinem Geschlecht gefragt habe.

Und der Engel sprach: Ich will deinen Sohn gesund hin und wieder her führen.

Tobias antwortete: So ziehet hin! Gott sei mit euch auf dem Wege, und sein Engel geleite euch!

Da schickte sich Tobias mit allem, was er mit wollte nehmen, und gesegnete Vater und Mutter, und zog mit seinem Gesellen dahin . . .

. . . Und Tobias zog hin, und sein Hündlein lief mit ihm. Und die erste Tagereise blieb er bei dem Wasser *Tigris*.

Und ging hin, daß er seine Füße wüsche; und siehe, ein großer *Fisch* fuhr heraus, ihn zu verschlingen.

Vor dem erschrak Tobias, und schrie mit lauter Stimme und sprach: O Herr, er will mich fressen!

Und der Engel sprach zu ihm: Ergreif ihn bei den Floßfedern und ziehe ihn heraus!

Und er zog ihn aufs Land; da zappelte er vor seinen Füßen.

Da sprach der Engel: Haue den Fisch voneinander; das Herz, die Galle und die Leber behalte dir, denn sie sind sehr gut zur Arznei.

Und Tobias tat, wie ihm der Engel gesagt hatte; den Fisch aber brien und aßen sie. Und sie reisten miteinander bis sie kamen nahe zu Ekbatana.

Da fragte Tobias den Engel und sprach zu ihm: Ich bitte dich, Asarja, mein Bruder, du wollest mir sagen, was man für Arznei machen kann von den Stücken, die du hast heißen behalten.

Da sprach der Engel: Wenn du ein Stücklein vom Herzen und von der Leber legest auf glühende Kohlen, so vertreibt solcher Rauch allerlei böse Gespenster von Mann und von Frau, also daß sie nicht mehr schaden können.

Und die Galle vom Fisch ist gut, die Augen damit zu salben, daß sie einem den *Star* vertreibe . . .

. . . Da nahm Tobias von der Galle des Fisches und salbte dem Vater seine Augen. Und er litt das fast eine halbe Stunde.

Und der *Star* ging ihm von den Augen wie ein Häutlein von einem Ei.

Und Tobias nahm es, und zog es von seinen Augen, und alsbald ward er wieder sehend . . .«

Dies ist die Schrift. Tobias der Vater und Tobias der Sohn bereden nun, wie sie die Dienste des »guten Gesellen« vergelten könnten. Sie bieten ihm die Hälfte ihrer Güter an. Aber er lehnt ab und offenbart sein wahres Wesen.

». . . Ich bin Raphael, einer von den sieben Engeln, die wir vor dem Herrn stehen.

Als sie das hörten, erschrecken sie, zitterten, und fielen auf ihr Angesicht zur Erde.

Und der Engel sprach zu ihnen: Seid getrost und fürchtet euch nicht! Denn Gott hat's so haben wollen, daß ich bei euch gewesen bin; den lobet und danket!

Es schien wohl, als äße und tränke ich mit euch; aber ich brauche unsichtbare Speise und eines Trankes, den kein Mensch sehen kann.

Und nun ist's Zeit, daß ich zu dem wieder hingehe, der mich gesandt hat. Danket ihr Gott, und verkündiget seine Wunder!

Und als er das gesagt hatte, verschwand er vor ihren Augen, und sie sahen ihn nimmer.

Und *sie fielen nieder drei Stunden lang*, und dankten Gott; und danach stunden sie auf und sagten solches nach, und verkündigten seine großen Wunder . . .«

Man findet die Momente, die den Rembrandt angezogen haben, und man erkennt: es sind nicht die sogenannten stärksten Augenblicke, die Rembrandts Sprache am stärksten spannen, sondern Momente, die ein episodales Dasein oder fast gar keine Existenz haben. Das Louvrebild mit dem apotheotischen

Moment, das Bild des entfleuchenden Engels ist nicht das schönste. Die schönsten Bilder sind die Glasgower und die unbegreiflicherweise eine Zeitlang dem Govaert Flinck gegebene Berliner Variante der gemeinsamen Wanderung. Delacroix hat an dem Louvrebild des entfliegenden Engels ausgesetzt, daß die Vollendung der Einzelheiten der Schönheit des Ganzen Eintrag tue, und in der Tat lebt das Bild nicht vollends in der *Totalität* der Erscheinung. Allerdings macht Delacroix diese Feststellung nur, um auszusprechen: Tizian möge diesem Rembrandt durch das Totale der Wirkung immer überlegen sein, aber niemals vermöge Tizian diesen Auftrieb der Phantasie, nie dies Maß der Empfundeneheit, der moralischen Bewegung, ja der menschlichen Verwirrung; nie diese *letzten* Wirkungen, die aus der Naivität und dem Nerv der rembrandtischen Charaktere, aus der Einzigartigkeit und Tiefe seiner Absichten hervorgehen. (Der französische Maler schreibt im Jahre 1857: »Le Tobie de Rembrandt ne se recommande pas par les mêmes qualités que tels tableaux du Titien, dans lesquels la perfection des détails est loin de nuire à la beauté de l'ensemble, mais qui ne portent point dans l'imagination cette émotion, ce trouble même que la naïveté et le nerf des caractères, la singularité et la profondeur de certains effets font éprouver à l'âme en présence d'un ouvrage de Rembrandt . . .«) In den Vorbehalten des Delacroix ist viel Lob; fast mehr des Lobs als des Vorbehalts. Indes: das mit so viel Vollkommenheit gemalte Bild, vollkommen namentlich im aufrauschenden Flug des Engels, bleibt hinter den Bildern zu Glasgow und Berlin zurück, die diesen Anspruch der *Perfektion* nicht erheben. Das Glasgower Bild, das den Augenblick des Erschreckens vor dem Fisch des Tigris gegenwärtig macht, ist wohl das allerschönste in der Reihe.

Der entfliegende Engel auf dem Louvrebild von 1637 ist mit einer gegenständlichen Realität durchgemalt, die dem noch jungen, naturalistisch innervierten Rembrandt gemäß ist. So wird seine Schönheit die Schönheit eines außerordentlichen barocken Effektstücks, das ohne die Beimischung eines illusionistischen Elements gegenständlich genauer Naturalistik, ohne die Beimischung einer gewissen gegenständlichen Gründlichkeit in die »Flucht« des Barockengels eben nicht möglich ist. Ganz anders die späteren Bilder. Sie sind wie mit Nichts gemacht: und dies sowohl im gegenständlichen als auch im formalen Sinne. Man wird natürlich sehr viel finden; auf dem Glasgower Bild sind nicht nur der Schutzengel und der junge Tobias mit einer Deutlichkeit dargestellt, die dem vordersten Vordergrund entspricht, sondern es sind auch kenntlich der auftauchende Fisch rechts unten, das bellende Hündlein zwischen der Wade des ängstlich in die Hut des Engels zurückweichenden Tobias und dem Ufer des »Tigris«, in der Höhe eine Art von Zitadelle und

rechts oben am Abhang ein Viadukt mit römischen Bogen. Aber den Fisch, den Hund, die Brücke, die Festung wird man nur mit mühsam suchendem Auge entdecken; der junge Tobias vergeht im Berggelände, als wäre das Rotbraun seines Rocks, die kauernde Haltung seines Körpers ein Teil des Berges; es ist eine Ausbildung des Geländes ins Menschliche; mit einiger Selbständigkeit ist nur das Weiß des Schutzengels ausgestattet — aber selbst dies Weiß ist von einer landschaftlichen oder atmosphärischen Wirkung und von nur relativer körperlicher Gegenständlichkeit. So ist das ganze Bild nur Regung einer Landschaft, und die Gruppe der Figuren, das Ereignis auch, auf das sie bezogen sind, ist gleichsam Organ der Landschaft, Funktion dieses Berges? Ja — aber es bleibt noch zu sagen, was für ein Berg dies ist. Es ist ein geträumter Berg; es ist der existenzlose, der nur gedachte Berg eines Märchens; es ist der Geist eines Berges — und ist ein Geist, der nur in der abendlichen Dämmerung aufsteht. Am fahlen Leib dieses Berggeists regen sich die Flügel des Engels mit wunderbarer Schräge und Weichheit nicht sichtlicher, nicht wirklicher als an der Rinde einer Pappel die grauen Flügel eines Falters, und das Weiß des Kleides wird nicht sichtbarer als das Rostrot der Unterflügel jenes Falters, wenn das Paar der deckenden Oberflügel sich am Abend für eine Weile hebt. Auf dem Berliner Bild sind Tobias und der Engel ruhend zueinandergekehrt; sie rasten am Abhang eines Berges, der unter einem wolkigen Himmel selber ruht: er ruht vom Licht des Tages aus, das auf ihn fiel, und von dem Tritt der Ziegen und Menschen, die auf ihm umhergestiegen sind. Vieles ist kenntlich: mattrot steht Tobias, der sich der Strümpfe entledigt, um die Füße im »Tigris« zu baden; goldblond ist sein Scheitel und der des sitzenden Engels; ein Baumstamm ragt in der Mitte des Bildes, und am Ufer geht das Hündlein nieder, zu saufen oder den Fisch anzubellen. Aber was sich körperlich unterscheidet, hat dennoch kein gegenständliches und selbständiges Dasein. Die branstig braune und aschgraue Landschaft zehrt alles auf; bronzebraun mit grauen Flügeln ist der Engel an die Landschaft angeschlossen — lebt er an ihr und *nur* an ihr; der Baum ist nur ein verstümmerter Finger des Bergs; nichts löst sich zu gesondertem Dasein ab; das Grauschwarz am Himmel hoch oben wiegt so schwer wie ein Gebirge; das fahlgoldene Gelb des etwas aufgelichteten Horizonts, das olivene Graugelb der mittleren Himmelszone ist so existent wie Erde; das rötliche und goldene Hellbraun vorn am Boden könnte eine zweideutige Laune des Himmels selbst sein; die olivenen Reflexe am Berg sind so gut wie melancholische Gedanken eines Menschen, der müde ist, und das ragende Profil der Bergeshöhe ist die Stirn einer ungeheuren Person, welche die Alpträume der Nacht erwartet — stark und ohne sich zu wehren. Die Kunstsprache wird die passive

Poesie dieser Zustände mit dem Worte »Ton« bezeichnen und Höhen, Tiefen als »Valeurs« rühmen. Sie wird feststellen, daß Rembrandts Impasto sich mäßigt und daß die Farbe zuweilen aufliegt wie der Hauch eines Mundes auf einer Scheibe. Ja: es ist ein eigentümlicher Moment der Mäßigung in Rembrandts Entwicklung. 1648 hat er den Samariter des Louvre gemalt, ohne zu »malen«: er hat ihn gehaucht, hat ihn gezaubert. Auch der radierende Rembrandt steht nun in einer Phase der stillen Besonnenheit: der Radierer des Six von 1647, des Selbstbildnisses von 1648 ist nicht bloß positiv, nicht nur ausgesprochen gegenständlich; er ist auch ruhig, fein, gleichsam rezipierend; er wirft sich nicht vor; er zieht sich ein. Dies sind ästhetische Kennzeichnungen einer mittleren Epoche. Aber sie haben eine moralische Bedeutung, denn sie haben einen sittlichen Grund. Ein Krieg ist zu Ende — in der großen und in der kleinen Welt, die Rembrandt heißt und größer ist als die »große«. Titus wächst auf — zart, aber behütet; Hendrickje wächst auf — Schutzengel und schon auch geliebtes Geschlecht; Geertje verschwindet, Saskias Manen entschwinden weiterhin und weiterhin; ach das ganze Dasein stillt sich und wird so schön, daß man es beinahe nicht mehr sieht. Es bildet sich ein Zustand, in dem die Gestalt der Menschen, der Dinge die Schärfe des »Umzugs« verliert: »senza dintorno . . . senza circoscrizione . . .« Das Unterschiedliche tritt in den süßesten Rauch der Einheit zurück; man wird ein wenig blind — allein wie ist das Auge nun erst wahrhaft sehend! Der zarte Titus, dem das Leben nicht die Breite, Schwere, nicht den Schnitt des Gegenstandes gibt, Titus, welcher »schwindet«, indem er lebt, er, den man nicht sieht, wird viel sein dem, der es aus Liebe gelernt hat, ihn dennoch zu sehen . . . Menschen, Dinge existieren nun nicht mehr »an sich«. Es wäre falsch, so fortzufahren, wie man begann, als man die konzentrierte Deutlichkeit des geblendeten Auges jenes Simson malte und den gebauschten Rock des entfliegenden Engels, das Modelé seiner barocken Wade, seine gepanzerte Taille, die Eleganz seiner gespreizten Arme und Flügel, seinen schönen Nacken und Schopf so scharf beobachtete, als flöge statt eines Engels eine Frau in wehender Robe. Nein: die Sachen bestehen nun nicht mehr durch sich, an sich, mit sich; die Sachen, die Personen bedeuten nur mehr die Stellen, an denen die Unendlichkeit gerinnend sich ansetzt. Rembrandt macht eine entscheidende Erfahrung, die den Wert einer Offenbarung hat: die Menschen und Sachen sind nur — wenn das Paradoxe sich sagen läßt — die Ränder der Unendlichkeit, die Umrisse der Luft, des scheinbar »Leeren«. Man soll die Welt nicht *in* den Dingen oder Personen — *man soll die Welt nur zwischen ihnen sehen*. Nicht ich bin's; nicht du bist's; das ist es, was zwischen dir und mir ist — der Zwischenraum, das scheinbar Leere, dessen vage Konturen

wir sind. Ein Berg ist besser als der beste Mensch; aber besser als der Berg ist die Luft zwischen dem Berg und dem Menschen; besser als die Materie der Luft ist der *Geist* im Abstand. Was in den Zeilen der Schrift steht, ist schön; aber schöner ist, was *zwischen* ihnen steht, und die Zeilen der Schrift sind nur gesetzt, damit der Zwischenraum, der zwischen ihnen ist, damit dies Eigentliche Grenzen finde, an denen der Blick die Gegenwart des Geistes ahnen lerne, da nun das Maß des menschlichen Blicks der Grenzen bedarf . . . Dies ist die Erfahrung des Rembrandt um 1650. Es ist eine moralische Erfahrung. Die Bilder geraten schön, weil sie aus dieser *moralischen* Erfahrung hervorgehen. Bilder entstehen, die sich selbst forthauchen; und dies ist ihre Schönheit. Gemalt wird: der Schrecken, der zwischen Tobias und dem Fisch »in der Luft liegt«. Gemalt wird: der Zwischenraum, der zwischen Tobias und dem Engel ist — und dieser Zwischenraum, dieser göttliche Hiatus ist das Schönste, das von der Erde hervorgebracht ist: *die Ruhe zwischen zwei Menschen*. Auf dem Glasgower Bilde sind Tobias, der Engel, der Fisch, das Hündlein unten am Rande gemalt: »exzentrisch«. Es ist die so gar nicht exzentrische, es ist die so richtig fassende Idee, daß Mensch und Tier nur die Ränder der Schöpfung sind, die Schöpfung aber, das Eigentliche an ihr *zwischen* ihnen ist. Der Held des Bildes ist der Berg — doch nicht seine heroische Kuppe, sondern seine mittlere Höhe, welche die bedeutende Schönheit des Unscheinbaren hat. Dort wo »nichts« ist, dort ist der Berg am schönsten. Dort ist der Sinn des Bildes. Es ist der »meta-physische« Sinn. Es ist der Sinn, welcher besagt: dort ist das Leben, wo es ausgelöscht erscheint; verwandle die Welt aus dem Schein in den Unschein — so wird sie sich erfüllen; verbrenne sie zu Asche — so wird sie leben; wage die Metamorphose des Etwas ins Nichts — vielmehr laß sie dir selbstverständlich sein: so wirst du ahnen, was das Leben bedeutet. Rembrandt malt nicht mehr konzentrisch; er malt nicht mehr die höchsten Momente, nicht mehr den Flug des Engels aus der Untersicht und nicht mehr aus der Obersicht den Dolch in Simsons Auge. Er malt: die *Pause*. Es war ein Tag; Tobias und der Engel und das bellende Hündlein sind gegangen. Morgen wird wieder ein Tag sein mit Wanderung und Gespräch und Gebell; die Sonne wird wieder im Zenit stehen, wenn eine Mitternacht erst überwunden ist. Doch den Rembrandt bewegt nun nicht der Zenit. Ihn bewegt die Pause zwischen den Höhen und Tiefen. Und sie *bewegt* ihn nicht einmal; sie macht ihn ruhen. Sein brennendes Herz, sein brennendes Auge *erlischt* in der beruhigenden Sicherheit der Pause. Seine Bilder sind schön, denn sie vergehen . . .

Man mag das Werk der Zeit getrost auf diese Wahrheit hin betrachten. Bathseba im Louvre, 1654 gemalt, lebt am schönsten in dem geistigen und

physischen Intervall zwischen dem wegblickenden (ja wegblickenden, in sich zurückkehrenden) Auge und dem Brief des Königs David; zwischen dem Brief am Knie und der pflegenden Alten; in der Abwesenheit der linken Hand — einer Hand, deren dienstmagdliche Prosa einem metaphysischen Gedanken nicht vorgreifen kann; in jenem gebauschten brokatenen Teppich der Bildmitte, dessen Lila, dessen schildkrötenhafte Gestalt wie ein Versuch des Malers ist, eine körperlich-ungefähre *Allegorie* des Intervalls zu konzipieren. Die »Vision des Daniel« (von 1650, im Berliner Museum) spricht und schweigt nachdrücklicher, offener als irgendein Bild des Rembrandt von der die Welt bestimmenden Schönheit des Zwischenraums; in diesem Bild des knien- den Daniel wird eine wahre geistige Personalität des Intervalls angebetet; hier ist Kultus jenes Abstands, der den Menschen, dies Bruchstück einer um- schreibenden Artikulation des grenzenlosen Daseins, von der metaphysikali- schen Bedeutung des Daseins trennt. Das Bild ist nicht der kniende Daniel; nicht das kühle Stahlblau seines Gewandes, nicht sein blutroter Ärmel, der im Ganzen vergeht — eher ist dies Vergehen selbst das Bild; das Bild ist nicht der goldene Engel in Weißglut, das goldene Rosa seines Gefieders, das mädchen- hafte Hellblond seines fromm gescheitelten Haars; es ist auch nicht seine türkisch bunte Schärpe, die man kaum sieht — eher ist ja dies fast Unsicht- bare der Buntheit der Sinn des Bildes; das Bild ist endlich nicht der mystische Bock mit dem krautig wuchernden Gehörn. Eher ist das Bild: der Graben zwischen dem knabenhaften Propheten und dem apokalyptischen Tier seiner Anbetung, eher auch der Lichtglanz auf dem jenseitigen Ufer, der wie ein Gedanke Gottes auf der Erde liegt, und der bleiche Glanz auf den Blättern, die sich wie Kränze in die Gruft hinabranken; eher ist das Bild die Berg- kante, die das Bild von oben nach unten senkrecht durchfährt; die Kante, hinter der verborgen ist — *niemand weiß: was . . .* Die olivene Unbenennbar- keit selbst viel mehr als die imaginäre Topographie der Landschaft ist das Bild; Figuren und Ereignis sind nur die Peripherie des Unbenennbaren, in welches alsbald alles wird verwandelt sein. Das Bild ist: *der Zwischenraum*; das Bild ist: der Augenblick zwischen den Augenblicken, die einander über den Graben anschauen und sich am Haupt des Propheten, am Kopf des Bocks voreinander senken, um das zu sehen, was sie im äußersten Mo- ment irdischen Sehens sehen können — *Nichts*. Man nenne dies Bild zwischen Blutrot, Erdbraun und der schwarzolivenen Farbe der Verwesung: den Transitus; den Übergang; die Verwandlung; den Tod; man wird nicht fehlen . . .*

* Eine ausführliche Analyse dieses Bildes findet sich in meinem Buch: Das Gastgeschenk (Wien und München 1923).

Dies Bild ist noch dünn gemalt. Es wird nun eine Zeit kommen, da Rembrandt zwar nicht das Geheimnis der Anschauung, wohl aber das Mittel verändert. Er besinnt sich abermals auf das Malerische; er besinnt sich auf die möglichen Energien der Paste. Er denkt an 1638. Auch diese Neuerung oder Wiederkehr wird schön sein, aber nicht schöner als das Erwachen des Menschen in einen gleißenden Tag, der die fahlen Bilder des Traums nicht zu vergessen vermag und ein tiefsinniges Heimweh nach ihrer Unheimlichkeit empfindet, das er mitten im Schein der Sonne nicht zu deuten vermag. Die dünnen Flächen des Traums, kaum gefärbt, nur angetönt und beschienen und verdunkelt, die vagen Tiefen des Traums haben das ewig treibende Herz angemutet wie das Eigentliche oder die Vorhöfe des eigentlichen. Nun wacht der Mensch (soweit ein Mensch eben wachen kann, da er doch ein Geschöpf der Nächte ist), und nun ballt er, knetet er die Kräfte seines Bewußtseins; er betritt wieder den Bezirk der schönen Absichten. Rembrandt malt 1655 Joseph und das Weib des Potiphar. Die Paste dichtet sich. Die Malerei wird ihre eigene sinnliche Materie, da sie zuvor ihr eigener Geist gewesen war. Wie die Pracht eines Geschmeides liegt sie auf Figuren und Dingen, fast alles verdeckend. Weißgolden schimmert das üppige Bettlaken. Salmrot sitzt die falsch verklagende Frau; golden sind ihr Locken und Schuhe; purpurrot steht ihr Sessel. Graugolden oben im Schatten, gelbgolden unten im Licht beugt sich der Hauptmann und Kämmerling des Pharaos herein. Ein gewaltiges Theater von Vorhängen aus schwarzblauem Samt und mit goldenen Fransen geht nieder; goldbraune Draperie hängt über das Ende eines Bettes, dessen Gestell vergoldet ist. Der rechte Fuß der Verführerin ist auf einen olivenen Mantel gesetzt — den Mantel der Lüge, des falschen Triumphes. »Und sie erwischte ihn bei seinem Kleid und sprach: Schlafe bei mir! Aber er ließ das Kleid in ihrer Hand und floh . . . Da sie nun sah, daß er sein Kleid in ihrer Hand ließ und hinaus entfloh, rief sie ihr Gesinde im Hause und sprach zu ihnen: Sehet, er hat uns den hebräischen Mann hereingebracht, daß er seinen Mutwillen mit uns treibe. Er kam zu mir herein und wollte bei mir schlafen . . . Und da er hörte, daß ich ein Geschrei machte . . ., da ließ er sein Kleid bei mir und lief hinaus. Und sie legte sein Kleid neben sich, bis sein Herr hereinkam . . .« Der falsch bezichtigte Joseph steht jenseits des Bettes, jenseits der grellen Klägerin, in einem Unterkleid von grauem Rot. An ihm vergeht der Prunk der Malerei. Sonst ist alles Gemalte schwer und prächtig aufgelegt; ein Dickicht von farbigen Pasten; ein schimmernder Morast, der die geziemende Welt der Lüge ist . . . Aber wir lieben vielleicht die Lüge nicht, ob wir sie auch begehen; wir lassen unsere Augen nicht *gern* in ihren gleißenden Sümpfen untergehen

und ersticken. Wir waren bei Daniel; kein Geschmeide der Lügen kann so schön sein wie der Hauch seiner Phantasien. Ich bewundere das Berliner Bild des Joseph, ohne es sehr zu lieben. Der entblößte Busen einer Hofdame, den das Licht des falschen Schwurs vergoldet, besteht nicht gegen den Scheitel jenes Engels und die frommen Schultern und die blasse Wange des Propheten. Das Spektakel der wehrenden Hand Josephs spricht nicht, wo Daniel mit gefalteten Händen geschwiegen hat. Die pathetischen Schauer des lästerlichen Alkovens vergleichen sich nicht der stummen Not jener Landschaft; das Übermaß der *Qualität* kann nicht gegen die wunderbare *Enthaltung* zeugen, die das Bild des Propheten ist. Aber eins ist geblieben — ein Unveräußerliches: die Bangigkeit des Abstands; die Beklommenheit des Zwischenraums. Dies Bild geht über das Bett hin, das leere. Auch hier ist ein Bild zwischen zwei Ufern, mit Hüben und Drüben, mit Diesseits und Jenseits, Vorher und Nachher. Es ist das Intervall zwischen den Figuren, in dem auch dies Bild, nur allzu herrlich materialisiert, sein schönstes Dasein findet.

Die Tobiasbilder stehen im Verband des Rembrandt mit dem Titus; sie entstehen in dem beklommenen und beklemmenden Zwischenraum zwischen einem besorgten, ja schon den Tod (den Tod des Sohnes) gewahrenden Vater und einem allzu zarten Sohn. Auch Joseph ist Titus — und so wäre Potiphars Frau Hendrickje, Rembrandt selbst aber Potiphar? Titus zählt vierzehn Jahre: er mag ein Knabe mit früh gereiztem Geschlecht sein, das an der reizenden Üppigkeit des gesunden Mädchens in den Zwanzig entzündet wäre. Tobias würde den Schutzengel lieben, wie man Engel nicht liebt — dieser aber würde das Weib des Kämmerlings des Königs sein? Erschreckt stünde Rembrandt zwischen beiden, und er fände im Alten Bund das Gleichnis? Es übertriebe zwar, aber es wäre doch gelesen und gefühlt? Dann unterschiede sich auch ein bloßes Mißtrauen, ein bloßer Gedanke der *Möglichkeit*, eine bloße Angst für einen maßlos Empfindenden wie Rembrandt nicht von einer Realität. Aber man würde auch begreifen, weshalb die Bilder mit der Frau des Potiphar so schön nicht sein können wie die des Tobias, des Daniel: denn immer ist das Vertrauen schöner als das Mißtrauen, die still verlöschende Sicherheit schöner als der leidenschaftliche Ausbruch und Auftrag der Unruhe, der Schimmer der Gewißheit, einem Heiligenschein vergleichbar, schöner als die gleißende Herrlichkeit des Zweifels.

Sind die Bilder mit Joseph, dem Weib des Potiphar und dem Kämmerer des Pharao nur das Spiel einer verwegenen Phantasie, kein *Erlebnis*, so verstünde man vollends, daß Rembrandt die Realisation der Bilder auf einem malerischen Wege versucht, der an einem im höchsten Sinne äußerlichen Ziel enden muß: an einem Ziel, das im höchsten Sinn qualifizierte Malerei ist,

doch nicht der Geist selbst, vor dem auch die Schönheit des Malerischen, die da ist, noch vergehe. So muß eine *gezogene* Malerei entstehen, eine »Kultur« des Malerischen, die mit der Üppigkeit edler Pilze wuchert. Das Beste an dem Bilde kann nur da sein, wo sich etwas von der geistigen Verbindung spiegelt, die zwischen Rembrandt, Hendrickje und Titus besteht und die — es kann kein Zweifel sein — im ganzen auf die schönste Weise wirklich genannt werden darf, ob auch in diesem guten Leben zu Dreien Augenblicke hypochondrischer oder gegründeter Spannung denkbar sind. Es ist der psychologische Moment zwischen Ja und Nein, ein ausnehmender Moment im Verhältnis der Drei, der diese Bilder eigentlich hält; es ist ein Moment, den man ins Gute kehren könnte — denn man ist so glücklich, mitunter zu fühlen, wie sehr diese Bilder »gestellt sind«; was Nachteil ist, wird auch eine unwillkürliche Voraussetzung des Guten. Freilich kann es nun auch nicht anders sein, als daß in diesen Bildern ein Rest bleibt; man wird ihn nicht gerade fatal nennen, aber die Bilder zur Geschichte des Potiphar gehen nicht vollkommen in sich auf.

Das Jahr 1656 bricht an — das Jahr des Unheils und Heils zugleich. Rembrandt wird der leidende Zuschauer des eigenen Bankerotts. In diesem Jahr malt er den »Segen Jakobs«. Das Bild muß wie das Jahr ein großer Abschluß sein. Rembrandt der Hausvater stellt im Verzeichnis auf, was er je und je erwarb und noch besitzt. Rembrandt der Maler tut desgleichen. Das Bild von Jakobs Segen ist das Inventar des Vermögens, dessen Herr Rembrandt seit dem Bild der Blendung Simsons geworden ist. Man findet in dem großen Werk des Jahres 1656 alles, was je bis dahin an Rembrandts Kunst bedeutend gewesen ist. Nicht daß viel darauf ankäme, wenn das Fell um Jakobs Schulter schon dem purpurnen Hellebardier auf dem Simsonbilde von 1636 umgehungen hat; aber es *darf* erfreuen, wenn der Umhang in der Werkstatt Rembrandts vom gemeinen Rücken eines Rüpels auf den noblen Rücken eines Patriarchen übergang. Man *darf* bemerken, daß, selten in Rembrandts Werk, wie im Simsonbild von 1636 auch hier das Licht im Hintergrunde aufgeht, daß die Funktion der Vorhänge ähnlich ist; man *darf* wohl wahrnehmen, daß die Diagonale der Komposition auf beiden Bildern ähnlich läuft — nur mit entgegengesetzten Richtungen. Denn freilich sind die Richtungen antipodisch. Auf zweierlei Weise vergeht das Augenlicht: dort wird es mit scharfer, peinlich genauer Spitze erstochen, hier brennt es aus wie eine verglostende Kohle in breit gelagerter Asche. Auf zweierlei Weise prunkt ringsum die farbige Herrlichkeit: eitel und pedantisch um Simson, geheiligt und frei um Jakob den Erzvater. Im Simsonbilde *fixiert* der Maler ängstlich, was er besitzt; hier aber *entläßt* er, was er hat; mit Freigebigkeit läßt er entströmen, was noch an Leben in ihm ist. Er ist am anderen Ende angekommen. Das

Spitze wird eher entrückt als angezogen: Asnath, die Schwiegertochter mit dem etwas knappen, etwas sauren, etwas vergrämten Angesicht; ihre magere Physiognomie ist wie abgestoßen; das mißgünstige Gesicht des unteren Knaben geht in der Größe des Vorgangs unter wie die lächerliche Deutlichkeit eines Dings vom festen Lande in den Fluten des strömenden Wassers. Aber alles kommt zusammen, Altes, Neues, und faßt sich in eins. Das Male- rische, zwar großartig entbunden wie al fresco, hat dennoch ein relatives Maß. Der Ton, Erwerb der Zeit der Tobiasbilder und des Danielsbilds, legt sich darüber wie ein durchscheinender Vorhang, der die Macht des Vor- gangs in die Region der Phantasmagorie zurückweichen macht. In den Intervallen des Bildes, zumal in dem großen Hiatus zwischen Jakob und Asnath, an dem Jakob der Vater, Joseph der Sohn, Ephraim und Manasse die Enkel, drei Generationen aus einem Stamm zu einer *einzig* Person zu werden scheinen — in diesem Intervall zumal ist alles aufbewahrt, was jemals als Durchspannung des scheinbar Leeren, an psychologischem Imponderabil, nein als bildmachende Gegenwart des Geistes — ob freund- lichen, ob feindlichen — in der Kunst des Rembrandt bis dahin enthalten gewesen ist. Aber ob Rembrandt auch erfuhr, daß Menschen nichts sind denn die scheinbar genau beschränkenden Grenzbezirke des Geistes, dem das Menschliche ausweicht, um ihm Raum zu lassen — obwohl Rembrandt dies erfuhr: hier setzt er sich selbst noch einmal, gerade in dem Augenblick, da er zu verschwinden meint (und im bürgerlichen Sinn tatsächlich verschwindet) in die Nähe der Mitte! Ein erhabener Trotz wandelt ihn an; er ist Rem- brandt; er ist Jakob! Aber auch nun fordert er nur einen Platz *neben* der Mitte, nicht *in* ihr; die Einsicht in die Unabänderlichkeit des Abstands vom Unbenannten, das *jeden* Menschen, *jedes* Geschick zu einem Ereignis am *Rande* macht, dies größte Akquisit des *Barocks*, dies wahre Genie des Barocks, ist ihm gewiß geworden.

Unter den Bildern des Rembrandt, die in die Galerie zu Kassel gekommen sind, ist das Gemälde von Jakobs Segen das schönste.

Dies heißt viel sagen; denn in der Nachbarschaft des Bildes ist die Land- schaft mit der Ruine und das innige Schauspiel der Heiligen Familie, vor dem der purpurrote Vorhang weggezogen ist wie vor einer Bühne. Maria, bürgerlich, kleinbürgerlich, doch in einer allgemeinen, ja elementaren Ge- bärde der Mutterschaft begriffen, beugt mit dem kleinen Knaben, der abge- wandt dem Essen widerstrebt, sich zum Feuer nieder, das über der Mitte des Bodens flackert, und zu dem irdenen Breitopf, dem schon die schnuppernde Hauskatze gekrümmt zuschleicht; in der Tiefe hackt Joseph Holz. Ist es ein kleinbürgerliches Dasein? Es ist beinahe proletarisch; es ist arm. Aber

es ist so golden; es ist so schwer durch Hintergrund; es ist durchaus von Geheimnis durchzogen. Joseph wird kaum gewahrt; er ist »der Schatten« eines wirkenden Hausgeistes (»Schatten« als eine holländische Spielart des Antiken, in einer holländischen Unterwelt). Der Schatten überhaupt — der ganze, große, unendliche Schatten, der alles birgt: ist er nicht die eigentliche Person des Bildes — Person, die zu der nicht mehr faßbaren, nicht mehr umrissenen, sondern allgegenwärtigen Größe des Anonymen ausgewachsen ist? Der Schatten, der das Bild erfüllt, ist Verhängnis; er ist Gott; er ist die Gegenwart Gottes; die Familie ist in dem Schatten enthalten wie in Gottes Schoß; sie ist in den Schatten verfaßt wie in die Ursache des Lebens und des Todes. Hell ist das Feuerchen auf den Fliesen und golden alles in seinem Kreis; aber scheint es nicht, das Feuerchen brenne nur dazu und nur dazu sei der Umkreis golden, damit der große Schatten, der den Sinn des Daseins verhüllt, umher bestehe? Denn was vermag das Feuerchen gegen den niederhangenden Schatten des Schicksals; was vermag das Gold und was der purpurne Vorhang gegen die Armseligkeit menschlichen Daseins? Freilich ist auch wahr: was vermag die Armseligkeit menschlichen Daseins gegen dies Gold, und der große Schatten, der allmächtige, gegen die Winzigkeit des Feuerchens . . . Denn dies ist das äußerste Wunder des Bildes: daß man sich noch in solchem Hin und Her verlieren kann, in welchem vollends aller Grund entweicht und jener Schwindel anfängt, der nur den Tod begleitet.

Ja — den Tod. Der Tod ist überall, wo Rembrandt ist. In jener Landschaft steht auf leiser Höhe die Silhouette einer Ruine: ein nachdenkliches Ende glänzenden Daseins im Schimmer eines blassen, föhnig gelblichen und bläulichen Himmels, der nicht einen Duft von Rosa ahnt; denn Rosarot wäre noch ein Widerschein des Lebens. Dies ist die Ruine. Es ist kein Ton, kein Lüftchen um sie her. Aber sie ist noch nicht das eigentliche Bild des Todes in dieser Landschaft. Sie ist dennoch eine Art von lichter Gegenwart, und ihre Atmosphäre ist dennoch ein Rest von Wärme und Freundlichkeit. Der Tod rührt sich anderwärts: zur Rechten des Bildes, hinter und über der Windmühle, deren Flügel im Schatten vergehen. Ein roter Reiter reitet zur Brücke. Das verdächtige Gewässer, das den blauen Himmel spiegelt, wird ihm nicht gefährlich werden. Aber er wird berganwärts reiten — hinter der Mühle hin, in die Tiefe des Schattens; und während die Mühlenflügel sich langsam drehen, wird der Reiter in den Berg hineinreiten, in die Erde des Bergs hinein, wo sie selbst und die Luft um sie her am dunkelsten und schwersten ist; unter dem Blitz, der aus der hohen, zähen, bleiigen Wolke niederfahren wird (aus einer Wolke ohne Rot), wird sich die Erde aufreißen, wo sie am schwersten und schwärzesten ist. Ein roter Reiter wird verschwunden sein. Nie-

mand wird wissen, wohin er gegangen ist. Auf der Höhe des Hügelkamms — dort, wo er sich knickt — wird ein Fremder stehen und zur verdächtigen Mühle herniederschauen; er wird die geheimnisvolle Stelle des Erdbodens nicht finden. Es wird ihm, ob auch die Sonne seinen Rücken vergolde, unheimlich zumute sein . . .

Dies alles darf aber nur gesagt werden, damit auch gesagt werden könne: das Gemälde von Jakobs Segen ist noch schöner.

Muß man aussprechen, daß es ein Bild des Todes ist? Alle Bilder des Rembrandt sind Bilder des Todes — schier alle; die im geistigen Sinne echtsten.

Sein ganzes Leben ist der Schatten des Todes über dem Gold und über dem Feuer.

Im Jahre 1642 war jene Wendung zur Katastrophe gekommen: die aufgestellte Herrlichkeit der »Nachtwache« war von der entsetzten Dummheit der Besteller zerschriehen worden. Da hatte er nun unternommen, einen Ausgleich zu suchen: das unheimliche Dasein sollte im Bilde fester Bürger einen sicheren Standpunkt finden, einen verbürgten Auftritt vermögen; die sicheren Bürger sollten aus ihrer Banalität in den Nimbus jenes Schattens erhoben sein, der die Rätsel des Lebens verbirgt; das Gold ihrer Wohlhabenheit sollte unter dem Wehen des Schattens noch goldener werden, als es an sich war. Aber da schrien sie; in dieser Vergoldung und in dieser Umnachtung erkannten sie sich nicht; das kleine weißgoldene Mädchen, das zwischen ihnen hinlief, ärgerte sie mit seiner Unbegreiflichkeit; und sie fingen an, ihn zu steinigen. Im nämlichen Jahr war Saskia gestorben — nicht seine gute Frau, vielleicht sein erstes Unglück, doch immer seine Frau und die Mutter des Titus — und eine leibhaftige Tote in seinem Bett. Es kam eine fürchterliche Zeit. Um 1650 geschah jene trübe Verbannung der Geertje Dirks, die ihm mit schlimmer Wunderlichkeit das Haus vergiftet hatte (— er selbst, noch schwieriger als das Leben, hatte der Schaffnerin das Leben schwerlich leicht gemacht). Im gleichen Jahr war freilich schon Hendrickje Stoffels im Haus — die wunderbarste der Leibeigenen. (Sie trat noch einmal in die Welt, als Goethe Christiane zu sich nahm.) Das Leben wies in ihrer Nähe die weichsten, gütigsten Züge. Aber konnte es da fehlen, daß jenes fromme, feiste und dürre Holland ringsumher dies Dasein zu zweien infamierte? Die geistliche Behörde verdammt ein Verhältnis, das der bürgerlichen Moral ein Ärger war. Hätte er sich denn nicht mit ihr vermählt, in allen steifleinenen Formen des calvinischen Ritus, wäre er nicht wie ein Schollenpflichtiger an das hinterlassene Vermögen der Saskia gebunden gewesen? Er verlor jede Chance aus diesem Vermögen, so viel oder so wenig es nun noch und jemals war, wenn er sich wieder vermählte. Notdurft des Lebens zwang ihn, diese erbärmliche

Vasallität zu tragen. Hendrickje blieb das Kebsweib. Es war eine heilig-unheilige Familie. Im Jahre 1654 wurden beide vom Abendmahl ausgeschlossen. Kann es uns wundern, wenn Rembrandt fortan es mit dem Alten Bunde hielt — wenn ihm die Juden lieber waren als die Christen? Vom Gott des Alten Bundes war gesagt, er sei ein fürchterlicher Gott. Rembrandt wandte sich zu ihm, um nicht *vergeblich* Milde zu erwarten. Und wahrlich — Milde wob sich nicht um ihn, es wäre denn aus den menschlichen Händen der Hendrickje; Sanftheit sah ihn nicht an, es wäre denn aus den Augen der Hendrickje, die den Augen der Kreatur ähnlich waren. Die Macht des Herrn fiel über ihn als Zorn — ohne daß Rembrandt wußte, woher, wozu, weshalb. Im Jahre 1656 geschah der Bankerott mit aller körperlichen Tatsächlichkeit eines Ereignisses. Im Jahre 1657 wurde der Maler in die »Keyzerskron« an der Kalverstraat ausgeliegt. Es wurde ihm gesagt, er werde mit seinem ganzen künftigen Werk den unbefriedigten Gläubigern haftbar bleiben. Titus und Hendrickje wandten die ärgste Sklaverei wohl ab. Aber des Unheils war ohnehin genug. Das prunkende Gold lag in wirren Haufen am Boden; ein fürchterlicher, ein unendlicher Schatten hing darüber. Nur daß in einer Ecke ein kleines Feuer brannte. Es hieß Hendrickje. Dort war der Rest des Lebens aufgehoben und gewärmt.

Was für ein Rest . . . Er war so großartig, daß aus ihm, erst aus ihm und nur aus ihm, noch das Beste kommen konnte, das je den Namen Rembrandt würde getragen haben. So schön wie das Bild vom Segen Jakobs, das mitten in dem entsetzlichen Jahre 1656 gemalt werden sollte, würde weder das schöne Bild der Heiligen Familie gewesen sein, das 1646 gemalt war, noch die Landschaft, die der Zeit um 1650 angehörte und also auch noch vor dem schrecklichsten der Zusammenbrüche gedacht worden war.

Unter dem völligen Einsturz alles gesellschaftlich noch zu benennenden Daseins geschahen die äußersten Dinge, die in diesem Maler vom Schicksal aufgespeichert waren. Alles mußte niedergerissen sein: dann war das Größte sichtbar — offen, ungeschützt, breit, weit, frei, strahlend von immaterieller Herrlichkeit und entsetzlich traurig. Frei — wie das Zerschlagene frei ist. Weit — wie das Menschliche weit ist, das nicht mehr der Sicherheit des Umrisses genießt; weit wie das Menschliche, welches, von jenseits ergriffen, schon über den Rand des irdischen Daseins hinüberreicht. Weit — wie der Ozean weit ist, der die Gestade der Erde überschwemmt.

Die Darstellung folgt dem achtundvierzigsten Kapitel des ersten Buches Mosis. »Danach ward Joseph gesagt: Siehe, dein Vater ist krank. Und er nahm mit sich seine beiden Söhne Manasse und Ephraim. Da ward's Jakob angesagt: Siehe, dein Sohn Joseph kommt zu dir. Und Israel machte sich stark

und setzte sich im Bette . . . Und Israel sahe die Söhne Josephs und sprach: Wer sind die? Joseph antwortete seinem Vater: Es sind meine Söhne, die mir Gott gegeben hat. Er sprach: Bringe sie her zu mir, daß ich sie segne. Denn die Augen Israels waren dunkel geworden vor Alter, und er konnte nicht wohl sehen. Und er brachte sie zu ihm. Er aber küßte sie und herzte sie . . . Aber Israel streckte seine rechte Hand aus und legte sie auf Ephraims, des Jüngeren, Haupt und seine linke auf Manasses Haupt, und tat wissend also mit seinen Händen, denn Manasse war der Erstgeborene. Und er segnete Joseph und sprach: Der Gott, vor dem meine Väter, Abraham und Isaak, gewandelt haben, der Gott, der mein Hirte gewesen ist mein Leben lang bis auf diesen Tag, der Engel, der mich erlöst hat von allem Übel, der segne die Knaben, daß sie nach meinem und nach meiner Väter, Abrahams und Isaaks, Namen genannt werden, auf daß sie wachsen und viel werden auf Erden. Da aber Joseph sahe, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm übel, und er faßte seines Vaters Hand, daß er sie von Ephraims Haupt auf Manasses Haupt wende, und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater; dieser hier ist der Erstgeborene, lege deine rechte Hand auf sein Haupt. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn, ich weiß wohl. Dieser soll auch ein Volk werden und wird groß sein; aber sein jüngerer Bruder wird größer denn er werden, und sein Same wird ein großes Volk werden. Also segnete er sie des Tages und sprach: Wer in Israel will jemand segnen, der sage: Gott segne dich wie Ephraim und Manasse! Und setzte also Ephraim Manasse vor . . .» Dies sind die Augenblicke, die Rembrandt ergriffen hat. Er liebt die absonderlichen Augenblicke in der Schrift, und er hat gerade von ihnen, von ihrer Unerklärlichkeit, eine höchst konkrete Vorstellung.

Israel: der Gott-Kämpfer; der Kämpfer für Gott und mit Gott, gegen ihn — um ihn. Dies ist der Ehrenname Jakobs und seines Samens. Es ist der Name eines Volkes. Und in Wahrheit: der Jakob des Rembrandt ist einem Volke gleich; er »macht sich stark« und richtet sich im Bette auf mit der Mächtigkeit eines Mannes, aus dessen Lenden ein Volk gekommen sein wird; mit der Mächtigkeit eines Volkes. Er ist ein Volk.

Es ist nicht möglich, solches anders zu malen als mit der breitesten aller Malereien. Die Breite dieser Malerei ist nicht eine Sache der artistischen Methode; sie ist eine Sache des Gegenstandes und stimmt mit seiner moralischen Bedeutung überein. In diesem Bilde muß alles ins Breite gehen, vom Format bis zur Technik. Eine ungeheure rote Decke deckt die liegenden Beine des Ahnen. Die Decke ist nicht »eine Decke«. Sie ist ein purpurnes Meer. Israel hebt sich aus einem roten Meer. Das Auf-und-Ab der Decke gleicht dem Steigen und Niedergehen der Wogen. Hier ist nicht eine einzelne Decke, wie

hier nicht ein einzelner Mensch ist. Hier ist ein Volk in und über dem purpurnen Ozean.

Dies wird zuerst gesehen. Es ist beileibe nicht gewollt. Es ist nur so. Rembrandt denkt nicht Gedanken; er denkt nicht Beziehungen; er denkt nicht ins Bedeutungsvolle des einzelnen. Er handelt (malt) im Geist der Umstände. Die Beziehungen stellen sich ein — unbeschworen; die Darstellung folgt gewaltig dem Genie des Gegenstandes. Nur so ereignet sich in jeder Situation die ganze Geschichte von Jahrhunderten.

Das Andere ist der Hintergrund. Die schwärzlichen Draperien des rembrandtischen Barocks zur Rechten und Linken sind gewaltig. Aber das größte der Geheimnisse wohnt in der lockeren Undurchdringlichkeit des grauen Grundes: in seiner lockeren und dünstenden Undurchdringlichkeit; in seinem gefährlichen Ungefähr, das dem Gewölk vergleichbar ist. Wie könnte man auch ernstlich sagen, dieser Grund sei grau? In ihm ist der Anfang oder das Ende aller Farbe. Darin sind Rot und Blau, Gelb und Violett und Schimmer, momentane Schimmer von olivem Grün. Aus diesem Rauch, aus dieser Malerei, die sich wölkt, erscheint erst das Ganze. Vor ihm bewegt sich der Purpur der Decke. Vor ihm rafft sich die Schwärze der Vorhänge. Aus ihm hebt sich, wie das gegliederte Wachstum aus den Nebeln, in denen er den Anfang der Dinge angelegt weiß, das umgoldete Leben und Sterben der Figuren. Aus ihm erwächst, als seine tonloseste Artikulation, die beistehende Frau zur Seite. Vor ihm wird das schier schon blinde und gänzlich in sich zurückgezogene, zurückgehöhlte Gesicht des sterbenden Greisen erst begreiflich. Von ihm ist die naive, rosige Plastizität der Kinderköpfe so unermeßlich weit entfernt. Muß er nicht sein, damit man ahne, wie weit die blühende Deutlichkeit der gewölbten Kinderköpfe von der gestaltlosen Unendlichkeit des Hintergrundes entfernt ist, welche die Tarnkappe des Todes zu sein scheint?

Das Dritte ist das Gold. Vielleicht auch, daß es das Erste ist; wer kann dies wissen? Es kommt auf das Herz an, das vor diesem Bild die Stunden, die Minuten, die Sekunden, doch auch die Jahre und Jahrhunderte schlägt gleich einer Glocke. Es kommt darauf an, welchen Moment dies Herz schlägt . . .

Wer gibt nicht das feste Gold von San Marco für das lose Gold des Rembrandt, das keines ist? Es ist das schönste Gold, denn es ist keines. Es ist der Geist des Goldes; es ist nicht seine Materie. Wie sollte man Gold graben, wenn man es malen kann . . . Ist Zaubern nicht besser als Besitzen? Ist Verwandeln nicht schöner als Haben? Das kostbarste Gold ist den Künsten aus der rasenden und brütenden Alchimie des Rembrandt gekommen. Denn was nie Gold sein kann, ist hier Gold geworden: Jakobs Kopftuch; Josephs Turban; das Gelock des Ephraim; der Hals der Frau; das helle Licht auf dem Sterbekissen;

eine Hand in der Mitte; ja selbst im rauchigen Grunde gewittert das Gold. Daß die Bettpfosten golden sind, ist das geringste. Man würde sie dem Maler versteigern können. Aber den goldenen Hals der Frau kann man ihm nicht versteigern, wie man ihm auch den Samt ihrer Augen nicht versteigern kann; denn beide haben die unerreichbare Wirklichkeit der Dichtung — jene Wirklichkeit, die um so stärker ist, je größer die Armut dessen, der sie dichtet. Es gibt nur eine Macht, die ebenso stark ist wie dies Gold: der Schatten der Unendlichkeit. Aber wäre das Gold des Rembrandt mit ihm nicht eins? Gäbe es den einen ohne das andere?

Vor allem: der Segen ist golden; der Segen, der aus dem Ärmel strömt, um den das Weiße, Rosarote, Gelbe und das Goldene spielen. Die Willkür des Ahnen ist golden wie das Kinderhaupt, auf dem der Segen liegt als ein Vermögen von unausdenkbaren Grenzen.

Was tut es, daß die Augen des Ahnen wie Streifen aus Asche sind? Sie sehen mehr, als sie zu sehen vermögen. Der weiße Bart des Alters gleicht einer Ernte, einem Reichtum eher, als daß er ein Bild der Ohnmacht wäre. Das Kind empfindet die ganze Süßigkeit der Übertragung; es errötet; das Antlitz ist wie eine Frucht, auf welche die Sonne scheint; hoffende Demut kreuzt dem Knaben die kleinen Arme auf zarter Brust. Er wird »viel« sein. Die Rechte des Alten ist müde; aber noch vermag sie das Äußerste — und sie muß wohl so müde sein, um das Äußerste zu vermögen. So ist das Gold des Rembrandt. Es muß gar nichts sein, um alles sein zu können.

Zwischen dem Ahnen und dem Enkel, dem blonden, sind die Eltern. Sie würden in der Mitte der Kraft, des Lebens, der Wirklichkeit stehen. Allein was sind sie? Joseph ist nur ein Sohn. Die Frau ist nur eine Schwiegertochter. Die beste Kraft des Sohnes ist folgsame Güte, die den Alten stützt. Er hält ihn von hinten. Aber die Rechte Jakobs ergreifen und vom Haupt des Zweitgeborenen auf den Erstgeborenen hinüberziehen — nein, nicht einmal so viel vermag die männliche Linke Josephs, des Sohnes. Sie kann die Rechte Jakobs nur von unten her berühren, und aus dem Wegziehen wird ein gehor-sames Stützen. Der Segen fällt, wohin er will — wohin er muß. Daß er muß — dies steht mit unsichtbaren Zeichen im mannigfachen, vieldeutigen Grau des Hintergrundes geschrieben. So strahlt auch das Gold, wohin es will; daß es aber strahle — dies will der graue Hintergrund, in dem das Gold gewittert.

Joseph gehorcht. Aber es ist die Frau, die das Unabänderliche des Augenblicks begriffen hat. Sie öffnet nicht den Mund; auch nicht zum leisesten der Widersprüche. Sie zwar ist es, welche die Söhne geboren hat — den einen nach dem anderen, den einen vor dem anderen. Aber es bleibt dem grauen Hintergrund anheimgestellt, die Reihenfolge der Söhne in der Ge-

schichte der Welt zu ordnen, wie er will. Man wird diese Frau nüchtern finden; sie ist es; sie ist nicht sympathisch, nicht einmal hübsch; fast widrig; sie ist auch etwas abgebraucht, ein wenig sauer (auf die Art verehelichter Holländerinnen aus bürgerlichem Hause). Doch sie macht denken. Wie viele Tragödien sind zwischen ihr und diesem reichen Manne; wie viele zwischen ihr und der Sippe des Israel. Sie macht resignieren. Sie faltet die Hände über dem Schoß, der ihre wahre Mitgift ist; sie neigt das Haupt; sie überlegt — und weiß doch kaum mehr was; sie denkt ihre mechanische Ergebenheit; sie repräsentiert ihre Unterordnung unter die Männer, ja schon unter die kleinen Söhne; am meisten aber repräsentiert sie ihre Unterordnung unter die Mächte des grauen Grundes, aus dem sie selbst am meisten gemacht zu sein scheint: denn beinahe ist sie im Begriff, in diesem Grunde wieder zu vergehen — in ihn, in seine Gestaltlosigkeit, aus der sie kam, gleichsam erdfarben wieder zurückzutreten. Ist sie nicht beinahe gemalt wie dieser Grund? Sie unterscheidet sich fast nicht von ihm, und auch die Schärfe ihres Umrisses verbürgt der Hörigen längst nicht die Freiheit eigenen Daseins. Sie ist eine Wand; sie selbst. Höchstens daß man sagen könnte, sie sei ein artikuliertes Stück des Grundes. Ihre Perlen sind an ihr wie an einem Ding; ihr Geschmeide ist an ihr aufgehängt — nicht als an einer Person, sondern als einer Trägerin. Sie repräsentiert das Sinistre am Begriff der Familie: jetzt im leidenden Sinne, wie ein andermal im tätigen. Sie ist eine Frau. Sie ist beteiligt; sie blickt auf die Kinder, wie eine Mutter blickt; aber wie weit ist es zu ihr hin und von ihr her . . . Sie schweigt; sie schweigt sehr; was sollte sie sonst tun; sie kreuzt die Hände. Die großen und die kleinen Männer sind unter sich: Alter, Jugend, Mitte, Gehorsam, Respekt, Wonne und auch Bosheit — denn der zurückgesetzte Erstgeborene, der Schwarzhaarige, blickt mißtrauisch auf den Jüngeren, der vorgezogen wird. Werden Kämpfe sein? Die Mutter wird dastehen, schweigen und nichts ändern können. Sie wird die Hände kreuzen, und auf ihnen wird ein lilagrauer Schatten liegen gleich Handschuhen in einer ungewissen, etwas mißlichen Farbe der Trauer. Vielleicht aber auch, daß die Gegensätze an ihr sich stillen werden, wie die seltsame Leidenschaft dieses Bildes an ihr, an ihrer bloßen abseitigen Gegenwart doch still wird.

In den Kinderköpfen ist die Malerei am meisten konsolidiert: sowohl im Sinn des Gegenstandes als auch im Sinn des malerischen Tuns. Dem Rande zu löst sie sich ins extrem Malerische und ins Rätselhafte. Dem Rande zu wird sie Dunkel, Nacht. Die Kopfbedeckungen sind ungeheure malerische Phraseologien des Übergangs: Tuch, Turban und Frauenhaube. Dort bricht das Barock des Rembrandt mächtig auf. Die Decke wogt wie der homerische Purpur des Ozeans. Am vordersten Ende des Totenbettes ragt ein Bettpfosten auf,

wie eine fürchterliche Chimäre aus der Tiefsee ans Tageslicht taucht. Es fehlt dem Bilde nicht an bösen Geistern; es fehlt dem Segen nicht an Unheimlichkeit, dem Knaben Manasse nicht an Zorn — oder an einer aufmerksamen und etwas mißtrauischen Verwunderung, die einmal als Zorn würde auswachsen können. Joseph ist ein sanfter Sohn; er ehrt den Vater nach dem Gesetz und aus der Zartheit seines Gemüts. Der noch leidenschaftliche Ahn legt den Segen wie einen Zwiespalt in die Welt. Die Frau sieht es und ist stumm wie der Schatten, der hinter ihr steht als ihr Alter-Ego. Allein was will dies alles? Auch dieses Bild ist, im Verein mit allen Bildern des Rembrandt, wie aus Erde gemacht und wird in die Farbe der Erde verwesen. Denn sieht man länger zu, so weiß man gut: das Bild ist Erde; es gleicht der Schöpfung; es ist mit Erde gemacht; und auch das Gold ist eine Erde, der es vom nur geahnten weißen Geist erlaubt wird, als Licht zu glänzen. Was wollen wir mehr, da wir nur Menschen sind . . .

Dies ist das Bild vom »Segen Jakobs«. Wir müssen ertragen, daß Jakob Burckhardt geneigt sein würde, es zu verwerfen, wenn das Licht nicht wäre; wir ertragen es mit Schmerz, denn wahrlich ist das Licht zwar die sichtbarste, aber nicht die einzige Herrlichkeit des Bildes. Er fand das Antlitz des Joseph »schmunzelnd«, das Gesicht der Asnath nur eben »klug«, die gemütliche Haltung der Kinder »gleichgültig«. Hier läßt sich messen, wie viel das große Auge Burckhardts versehen hat. Versah es sich nicht vollends in Dingen, die minder meßbar sind?

Es kommen die Bilder zur Geschichte der Esther; es kommt das Bild des weinenden Saul; man findet ersichtliche Ursache, zu sagen, daß ein Rembrandt, der *nur* im Zeichen des Lichts gesehen würde, begänne, der Rembrandt einer *fable convenue* zu werden. Man fühlt an bloßen Abbildungen die Schönheit des Lichts auf den Estherbildern; aber man fühlt auch, wie sehr diese Bilder jenseits des Phänomenalen leben und weben; man fühlt einen Rembrandt, der im Glanz des Sichtbaren, in Weiß, Gelb und Gold schwelgt, aber man fühlt auch einen Rembrandt, der hinter den faszinierenden Blenden des Lichts ein *Unausgesprochenes* verbirgt, welches das *Eigentliche* ist. Man empfindet die ungeheure Macht der Spannung zwischen Hell und Dunkel; man empfindet die Bewegung innerhalb dieser Spannung wie einen Anprall; aber man empfindet auch, daß diese Spannung dazu dienen soll, die Elektrizität eines Geheimnisses zu verhehlen, vielleicht auch zu leiten, das wichtiger ist als Licht und Dunkel. Diese Bilder verharren in einer Spannung, die auch nicht mehr psychologisch genannt werden kann, sondern die Spannung eines *metaphysischen Moments* geheißen werden muß; dieser Moment ist mehr als alles Licht die eigentliche *Konstitution* dieser Bilder. Nie ist das Licht weniger

Zweck gewesen als hier; nie war es so sehr bestimmt, nicht bloß, ein Wunder an sich selbst, zu *erscheinen*, sondern auch zu dienen. Rembrandt malt Licht und Dunkel — aber es entsteht ein Jenseitiges, das mit Worten wie »Licht« und »Dunkel« nicht mehr zu benennen ist, und dies Jenseitige *soll* entstehen, ist im Plan — ist *der* Gedanke.

Hofstede de Groot beschreibt die Farben des mit lebensgroßen Figuren bestellten Bukarester Bildes folgendermaßen:

»... hinter der mit Blau ausgeschlagenen Brüstung steht der König ... Er weist mit dem goldenen Zepter auf Mordechai ... Die Königin trägt ein helles gelbseidenes Kleid mit weiten Ärmeln, darüber einen mit Hermelin gefütterten Mantel aus Goldbrokat, einen kronenartigen Goldschmuck auf dem Kopf ... eine Kette von großen Perlen mit einem Rubin vor der Stirn schlingt sich um das Haar; in den Ohren Hänger mit je einer großen birnenförmigen Perle. Mordechais roter Mantel ist mit einer goldenen Schärpe über der linken Schulter befestigt; er trägt ein Diadem im braun und grau melierten Haar, einen Ohrring im linken Ohr. Der König hat auf dem Kopf einen schillernden Turban mit kleiner Krone, einen dunkelgraubraunen Mantel über dem dunklen Oberkleid, das durch eine goldene Schnalle auf der linken Schulter gehalten wird. Über Esther ein Baldachin von dunkelbraunem, gemustertem Stoff ...«

Das kleine Moskauer Bild ist wesentlich in goldenen und roten Tönen gehalten: die Königin sitzt in weitgebreitetem weißgoldenem Brokatmantel und gelbrotem Kleid; Haman ist mit einem trübroten Mantel und buntem Turban angetan; Ahasver, der König, trägt einen seidenweißen Turban mit goldener Zackenkrone, einen gelbroten Mantel mit Hermelin und einen gelben Leibrock. Auf dem Tisch glänzt das Gold des Geschirrs, über ihm das Gold des Szepters; vor dem Tisch blinkt matt eine goldene Kanne. Der Grund ist wie auf dem großen Bilde dunkel.

Man ahnt die malerische Pracht: die Herrlichkeit der Töne (Töne mehr als Farben); die gleißende Dichtigkeit der Paste zumal am brokatenen Mantel der Königin, an ihrem Kopfputz. Selbst die Abbildung verrät die metallische Schwere des malerischen Gewebes, die körnige Rauheit des Pigments. Es ist mir nicht vergönnt gewesen, diese Bilder zu sehen, von denen ich nach dem bloßen Abbild die Gewißheit in mir trage, daß sie zum innersten Ring der Kunst des Rembrandt gehören. Aber es bedarf nur einer geringen Phantasie, damit gefühlt werde: wie diese Bilder in ihrem wesentlichsten Dasein nicht einmal von der Herrlichkeit des Lichts bestimmt werden, so prächtig sie niederfährt und sich breitet, so sind diese Bilder im allerwesentlichsten auch nicht einmal von der schwelgerischen Schönheit des Malerischen bestimmt, das noch im Abbild die Suggestion vermag, es fließe in die Form wie Goldguß

und gebe den Gestalten den Anschein lichter Bronze, metallener Statuarik. Ach, Rembrandt verleugnet sich nicht; noch immer ist »pronken ende praelen« sein Verhängnis. Aber das Verhängnis, vordem bürgerlich, ist nun, um 1660 und 1665, ein schönes Wunder, ein reines, wiewohl sinistres Märchen, eine wahre Prärogative des Geistes geworden — und nicht nur des Geistes eines Rembrandt, sondern dazu des Geistes, der segnend über Rembrandts Geist schwebt, des Geistes auch, der bedrohlich von unten empordünstet, denn wahrlich müssen diese Bilder der Unterwelt so nahe sein und näher als der Gnade Gottes! Er hat je und je die Sünde der Pracht geliebt. Das goldene Kalb des Alten Testaments glänzte auch ihm in der Sonne, und er vergißt es nicht. Allein auch jetzt errettet ihn die Kunst der *Verwandlungen*, welche die Kunst der Künste und also auch das Alpha und Omega des Malens ist. Ehedem hat er die Materialität der Pracht begriffen. In diesem Geist und Ungeist lebt der Mann der Saskia, der Maler der Blendung des Simson, ja noch die Hälfte der Natur des Malers der »Nachtwache« mit dem vom Hut bis zum Stiefel gelbgoldenen Leutnant Ruytenburgh, der ganz vorn an der Rampe der Komödie schreitet. Nun aber ist 1660, nun gar 1665; nun ist das Jahrzehnt der Armut und des Todes; nun ist die Pracht eines Malers, der ein entthronter König ist, notwendig eine Pracht der Gedanken. Die Birnenperlen der Saskia sind nicht mehr im Hause; ihre Ketten sind vergantet. Jetzt sind die Perlen eine schimmernde Erinnerung — und um so viel schöner, als das Gewesene, Erinnernte nach dem Gesetz der menschlichen Dinge immer schöner ist als das Gegenwärtige. Man darf auch denken: diese gemalten Juwelen haben zugleich den Glanz einer jenseitigen Zukunft, welche ja auf eine unerklärliche Weise auch eine Summe des Vergangenen ist . . . Nun ist es ja auch schon gesagt: die Schönheit der Bilder ist ebenso eine Schönheit rot-und-goldener Gedanken, wie die Perlen und Brokate Erinnerungen sind. Es ist nicht »das Licht«, welches diese Bilder schön macht; nicht die sublimste Materialität, die »Licht« geheißen werden darf, macht diese Bilder schön; und die höchste Sublimation des Malerischen, die hier gelungen scheint, wäre noch zu grob, die Schönheit dieser Bilder zu erklären. Alle diese Schönheit — Licht wie Malerei — ist darum so bedeutend und kann allein darum diesen Bildern frommen, *weil sie gleichsam nur noch im Stande der Erinnerung lebt*. Diese Bilder sind wie alle guten und auch wie alle unguten Bilder Rembrandts zwar von einer geradezu plötzlichen Gegenwartigkeit gespannt. Doch wenn er ehedem, als er etwa mit erschreckender und immerhin großartiger Kühnheit die Blendung Simsons malte, die Gegenwartigkeit in der Gegenwartigkeit beließ und wenn die Kühnheit zu wenig war, die allzu angespannte Gegenwartigkeit zu lösen, so ist durch die gnadenreichste der Verwandlungen jetzt dies Wunder geschehen: die jähe Gegenwart, das

Prompte der rembrandtischen Initiative und Vorstellung hat, im Augenblick des ersten Wirkens schon, nunmehr den metaphysischen Charme des *Gewesenen*; das *Prompte* ist durch die rätselhafteste Verwandlung zugleich ein *Gestorbenes*; das empfindlichste Leben ist zugleich vom *Tod* gezeichnet; aber wie der Tod der Anfang des Eigentlichen ist, empfangen diese gleichsam gewesenen Gegenwärtigkeiten endlich noch den Zauber des *Zukünftigen*. Von diesen Bildern träumt man. Begreiflich: sie selbst sind geträumt; was aber ist der Traum anderes denn eine metaphysisch zur Zukunft gewandelte Vergangenheit oder eine in den Schein des Vergangenen zurückgewandelte Zukunft — und beides im Zwielficht einer höchst imaginären Gegenwart . . . Man möchte diese Bilder nennen: Pluto und Proserpina; deshalb weil diese Bilder unter dem Schein der jähren Gegenwart die in ewige Vergangenheit gewandelte Zukunft sind . . . Vordem hat Rembrandt die Pracht der Bilder an die Rampe getrieben: Simson poltert ins Parkett, und wenn man die Leinwand der »Nachtwache« (was einige bestreiten) auch unten gekürzt hat wie seitlich und oben, so wären die beiden Offiziere immer noch ins zuschauende Publikum getreten, damit man die Üppigkeit ihres Anzugs in der Nähe besser merke. Jetzt aber hat Rembrandt längst das große Geheimnis des Schönen und des Wahren entdeckt: den *Abstand* — die Notwendigkeit, das Verhängnis der Distanz! Auf dem Moskauer Bilde scheint das Symposion wie in die Höhe gehoben; es scheint zu schweben; man könnte denken, es würde mit Tafel, Geschirr und Menschen von Geistern durch die Luft davongetragen werden. Auf dem großen Bukarester Bild ist Esther durch ein Piedestal in die Höhe gehoben. Wie weit scheint sie weg — im Raum auch, nicht nur in der Zeit: gleichsam auch im Räumlichen vergangen, *gewesen*, wie ein Denkmal mit seiner Unwirklichkeit, die durch kein Verhältnis zum Raum berührt und überwunden wird. Rembrandt hat entdeckt: das Oben und das Unten. Er hat davon zwar immer gewußt; schon Lastmans Schüler und der Freund des Lievens hat davon gewußt; aber was ehemals gleichsam nur mechanisch begriffen, nur eine formale Anwendung war, ein formales Recipe und etwa eine Ahnung, das ist jetzt, im Alter Rembrandts, ein begriffener und erfüllter Sinn. Es war von Abstand die Rede. Der Abstand ist vollends hier, noch feiner als in den Bildern der fünfziger Jahre, auch zwischen den Personen. Ja: der Abstand des königlichen Paares von dem verdächtigen Haman, der Abstand dieses freilich wieder wie zu *einer* Person verbundenen Paares, der aber um so schneidender ist, sodann der Abstand zwischen Ahasver und dem Knienden, ein Abstand, der durch das gnädig geneigte Zepter mehr dargewiesen, akzentuiert wird als überbrückt: dieser Abstand ist *eigentlich das Thema* der Bilder. Rembrandt malt den Hia-tus; er malt die Kluft und macht die Menschen zu den Rändern der Entfer-

nungen; er malt die Menschen so, als wäre die einzige Verbindung zwischen ihnen das Grab — und noch ein Grab, und noch eines . . . Die Welt besteht aus Gräbern, die durch lebende Figuren wie durch Grenzweiser voneinander unterschieden sind. Und dies nun ist das letzte Ziel: nicht das Licht, nicht das Malerische ist Thema und Sinn dieser Bilder, sondern der *Zwischenraum* als der Ort des Unsichtbar-Eigentlichen; der Zwischenraum, der dem Dummen leer, dem Physiker Luft, dem Traurigen und Ahnenden aber, den ein Flügel der Wahrheit gestreift haben könnte, *die ganz und gar erfüllte Wohnung der Geister ist* — verstorbener und mit Tat oder Wort oder Gedanken ermordeter. In der Sphäre dieser Zusammenhänge kann Rembrandt gar elegant sein — wie sehr! Eine Überlieferung von der Hochzeit Simsons sublimiert sich; die Inkubation des Eleganten ist vollendet. Wann hätte jener drunten an den hohen Höfen, van Dyck, je eine Eleganz wie die der Esther auch nur von ferne geahnt? Eine Eleganz, die sich dermaßen spitzen und auch breiten kann wie dies Krönchen, dieser Mantel, wie die schwere Fülle der Stoffe um Knie und Rücken der Thronenden? Dem Rembrandt ist es möglich, »eine schöne und feine Dirne« nach den epischen Maßen des Alten Testaments zu malen. Wo selbst das Elegante die Bedeutung des Metaphysischen erreicht, kann auch Rembrandt elegant sein; doch auch nur da; dann kann auch er gesellschaftlich sein — jedoch auch dann nur zu Dreien, und die kostbare Präsenz der thronenden Esther wird noch aussehen wie die Deutlichkeit einer Figur, die durch das Fernrohr erschaut wird und eine Nähe hat, die den Realitäten der Entfernung unheimlich vorgreift.

Abstand um Abstand; Verwandlung um Verwandlung. Beides ganz zu fühlen, schlage ich mir noch die Bibel nach; im fünften, sechsten, siebenten und achten Kapitel des Buchs Esther finde ich eine Historie von Umwegen und Verwandlungen; in weiten Abständen stehen Meinungen und Absichten einander gegenüber; ein Satrap, der sich in Gunst und Glorie weiß, wird gehängt, ein Unbegnadeter begnadet; keine Spannung eines Abstands kann größer sein als der Hiatus des Schicksals, das den trügerisch zum Mahl der Esther geladenen Haman aus einem Herrn zu weniger als einem Knecht, zu einem Gehenkten macht, damit Mardochai von unten nach oben steige. Es steht geschrieben wie folgt:

» . . . Und da der König mit Haman kam zum Mahl, das die Königin Esther zugerüstet hatte, sprach der König zu Esther . . ., da er Wein getrunken hatte: Was bittest du, Königin Esther, daß man dir's gebe? Und was forderst du? Auch das halbe Königreich, es soll geschehen.

Esther, die Königin, antwortete und sprach: Habe ich Gnade vor dir gefunden, o König, und gefällt es dem König, so gib mir mein Leben um meiner Bitte willen und meinem Volk um meines Begehrens willen.

Denn wir sind verkauft, ich und mein Volk, daß wir vertilgt, erwürgt und umgebracht werden . . .

Der König Ahasveros redete und sprach zu der Königin Esther: *Wer ist der, oder wo ist der*, der Solches in seinen Sinn nehmen dürfte, also zu tun?

Esther sprach: Der Feind und Widersacher ist dieser böse Haman. Haman entsetzte sich vor dem König und der Königin.

Und der König stand auf vom Mahl und vom Wein in seinem Grimm und ging in den Garten am Hause. *Und Haman stand auf und bat die Königin Esther um sein Leben*; denn er sah, daß ihm ein Unglück vom König schon *bereitet war*.

Und da der König wieder aus dem Garten in den Saal, da man gegessen hatte, kam, sprach Harbona, der Kämmerer einer vor dem Könige: Siehe, es steht ein Baum im Hause Hamans, fünfzig Ellen hoch, den er (für) Mardochai gemacht hatte, der Gutes für den König geredet hatte. Der König sprach: Laßt ihn dran hängen!

Und also hängte man Haman an den Baum, den er (für) Mardochai gemacht hatte. Da legte sich des Königs Zorn.

An dem andern Tag gab der König Ahasveros der Königin Esther das Haus Hamans, des Judenfeindes. *Und Mardochai kam vor den König*; denn Esther sagte an, wie er ihr zugehörte.

Und der König tat ab seinen Fingerreif, den er von Haman hatte genommen, und gab ihn Mardochai. Und Esther setzte Mardochai über Hamans Haus . . . «

Dies ist die Geschichte von dem »indischen« König Ahasveros zu »Susan«, seinem hebräischen Weibe Esther, dem Juden Mardochai, der Esther erzogen hat und den König vor einem Anschlag rettet, und Haman, dem neidigen Feind aller Juden zu Susan, der sich ihres Leben und ihrer Güter bemächtigen will.

Im Moskauer Bilde scheint mir kein Moment so sehr gemalt zu sein wie der Augenblick der königlichen Frage: »Wer ist er, oder wo ist er . . .«, und die Sekunde, in der Haman jäh, über alle ungeheure Entfernung hin, empfindet, daß ihm »ein Unglück vom König schon zubereitet war«: es ist schon fertig, bevor es begriffen ist; welche Spannung des Intervalls! Von Haman ist geredet wie von einem Abwesenden. Es wird gemalt: die Entfernung des Verdachtens von seinem Objekt. Gemalt wird: ein Unglück der Zukunft in der Form der Vergangenheit. Dies ist Rembrandt.

Es bleibt anzumerken, daß die Deutung des Bukarester Bildes nicht ganz sicher ist. Der abwesende, unbezogene Blick der Königin macht denken, es könne nicht ihr Oheim und Vormund Mardochai sein, der zu ihren Füßen kniet; viel eher müsse der Kniende ein in alle Distanz der Ungnade verwiesener

Haman sein. Dem widerspricht: die reine Physiognomie des Knienden, die dem spitzbübischen Gesicht des Moskauer Haman so unähnlich ist; das Alter des Knienden; das auf ihn niedergereckte Zepter des Königs, das im Zusammenhang des Buchs Esther immer ein gnädiges Zepter bedeutet. Doch abermals spricht für eine Deutung auf Haman, daß der König vierein im Hintergrunde wartenden Kriegsknechten zu gebieten scheint, den Knienden (und Flehenden, nicht Dankenden?) in Gewahrsam zu nehmen; und endlich dies, daß die Schrift den gnädig aufgenommenen Mardochai mit diesen Worten kleidet: »... in königlichen Kleidern, blau und weiß, und mit einer großen goldenen Krone, angetan mit einem Leinen- und Purpurmantel ...« Die Figur des Rembrandt würde mit dieser Schilderung also weniger übereinstimmen, als er selbst, ein heißer Liebhaber des Buchstabens der Schrift, es sich gewiß geböte.

In dieser letzten Zeit des Rembrandt lebt die Anschauung mit der Bedeutung der Abstände, und so ist sie dem Jahrzehnt gemäß, das dem Tod des Rembrandt vorbehalten ist; wunderbare Zeichnungen zum Kreis des Esthermotivs machen die Tatsache noch eindringlicher. Aber die Größe eines Bildes schießt in dieser letzten Zeit unmittelbar neben der Größe des anderen auf: dieselbe Zeit (um 1665) bringt das Bild des Saul im Haag hervor, das an sich allein genug wäre, die Größe eines Menschenalters auszumachen. Mit einer unbegreiflichen Kraft bringt der späte Rembrandt dies schönste der Wunder hervor: Weisheit des Alters, das sich zum Tode rüstet, im Schwung einer Produktivität, die der Überfluß der Jugend scheint. Er wahrhaftig hat, wessen er in der Jugend je begehrte, im Alter die Fülle. Er malt einen bitteren Alten und einen Jungen mit aller Süßigkeit der Jugend. Er malt den weinenden, in den Tod hineinweinenden Saul und den heiter-sanften David — den schönen Knaben Tod. Er malt sie zusammen; er malt sie im Abstand; aber der Abstand — o Weisheit der hohen, schweren, firnen Jahre — ist das letzte Gesetz menschlicher Gesellschaft: der Schluß ihrer Existenz.

Es ist kein schöneres Bild des Rembrandt im Mauritshuis — ja in Holland. Mit allen schönsten Bildern des Rembrandt in aller Welt macht es eine Gemeinde: die noch immer unerzählte Gemeinde jener Bilder, in denen das Wesen des Rembrandt wohnt wie Gott zwischen den Gewölben seines Doms, wie Jehova zwischen den Säulen, den schattenden, seines vergoldeten Tempels, wie Pluto zwischen Feuern und Düsternissen seiner Unterwelt.

Das große Bild ist in zwei eigentümliche Hälften geschieden. Von mittenoben nach mittenunten läuft eine gebogene Linie durch das Bild. Des Bildes Achse ist eine Parabelkurve, die aufwärts und niederwärts Unendlich heißt. Die Achse ist nach links gebuchtet. So entsteht das Bild. Zur Linken (dem Beschauer)

sitzt Saul. Er wohnt auf seiner Seite wie in einer Höhle. Sein Rücken, sein Arm, seine ganze Haltung ist der großen, bildmachenden Kurvatur eingebogen; die Figur des Königs ist nichts-als-konkav. Anders David in seinem Raum. Bildet dem König der Raum sich ins Konkave, so muß der Raum des David sich ins Konvexe bilden. Der Raum, zur Linken einem shakespeareschen König, einem Lear des Alten Testaments als Höhle der Verzweiflung zugewiesen, wird zur Rechten dem David als vorgewölbte Freiheit zuteil; das Gewölbe des Grenzenlosen dehnt sich um ihn wie die atmende Weite eines Thorax. Und beide werden, was ihr Raum ist: konkav der Leib des Königs, konvex Gesicht, Scheitel, Schulter und Arm des spielenden Epheben.

Saul sitzt eingeogen. Alles an ihm ist furchtbar ins Konkave gebildet; die Brust sinkt ihm ein; der Bauch zieht sich einwärts; leer ist der Schoß; der Speer, längst nicht mehr ein Geschoß hoffnungsloser Wut, lehnt in einer Ellbogenkehle wie an der Schlawheit des Leeren; die leere Hand, die ungespannte, bedeckt ihn, aber hält ihn nicht mehr; sie überhängt ihn wie den Stamm die welkenden Zweige einer Trauerweide. Das Gesicht ist ins Konkave geformt. Die Wange ist hohl. Die sonst starke und ragende Nase ist schwach geworden — nicht mehr ein sinnlicher Sinn. Ein tiefer Schnitt furcht zwischen den müden Nasenflügeln, die sonst beben konnten wie die Nüstern eines wiehernden Hengstes, und den sinkenden Mundwinkeln ein unüppiges Gelände. Zwischen den Knien des Königs ist ein Abgrund. Der König Saul ist eine einzige Höhle der Schmerzen; eine Höhle aus mürbem Gestein, tuffig, mit entsetzlichen Poren; eine Caverne der Krankheiten des Leibes und Gemüts. Aus der Caverne greift ein Arm — und auch er kann nur das Gehöhlte tun; jede Gebärde unterliegt dem Gesetz des Ganzen; die Linke ergreift den schwersten der Vorhänge und zieht den Saum zur Höhle, in die tränende Höhle des Auges hinein (des linken Auges; das rechte blickt abwärts in unvergeßlicher Erstarrung, die zwischen der Besessenheit und der Erlösung eine Ewigkeit ist); mit der Trauerfarbe des Vorhangs wird die Höhle eines Unseligen verhüllt; die dunkelviolette Pracht des Vorhangs wird selbst, auch sie, zur Höhle.

Was dem Einen, dem Verfluchten, zur Enge wird, das wird in dieser Welt dem Anderen, dem mit der Freiheit der Musik von oben herab Begnadeten, zur geheimnisvollen Weite. So kommuniziert die Menschheit mit sich selbst. Ein König in der Verdammnis muß ausweichen; so bildet sich der Raum für die nicht einmal hoffnungsvolle, nur eben seiende, nur eben tönende Musik eines Knaben vom Volk. Hoffart muß Not leiden. Was oben steht, wird unten stehen. Die Ersten werden die Letzten sein, die Unteren hinaufkommen, die Hirten Prinzen sein, die Könige ein Müll in der Gosse. Ein König bildet sich



Saul und David

zur Kluft — um sich in sich selbst hinabzustürzen. So wird den Tönen jener Spielraum gebildet, den man Echo nennt. Das Echo hallt aus einem Grunde, in dem die Hybris eines Fürsten zerschmettert liegt. Am Leeren entsteht das Volle, am Verendenden das Leben in Fülle, an der Trauer das sanfte Licht der Heiterkeit.

Dies ist die Welt. Ein König muß sich aushöhlen, damit ein Resonanzboden für Klänge aus Saiten her entstehe — eine Brunnenschale für Strahlen Wassers, die von der Höhe der Fontäne lieblich klingend zurückstürzen.

Die Ohnmacht eines heftigen Fürsten macht Platz der zarten und mächtigen Musik — den Platz; Platz mit seiner eigenen Person. So wird der Raum um den halbwüchsigen Harfenspieler groß; gigantisch so der Raum um den ragenden Hals der Harfe. Zwischen beiden Menschen entsteht das heroische Intervall, das man »die Welt« nennt; das angsterregende und auch erquickende Intervall.

Ist es erlaubt zu sagen, der ungeheure Raum aus der Tiefe des Knaben nach oben hin sei eine positive Unendlichkeit? So mysteriös der Raum sich formt: er ist ein positiver Raum. Er ist in seiner Unendlichkeit der positive Pol, der dem negativen Pol (der Krümmung, dem Sinus des Königs) zugeordnet ward: das korrelative Plus zu dem heillosen Minus. Die ganze Rechte des Bildes ist positiv. In dem ganzen, scheinbar vagen, in Wahrheit metaphysischen Raum um David, den Pagen, ist kein negativer Zug noch Ton; keine Eingezogenheit; keine Verschränkung. Wie wäre es verkehrt, zu glauben, der Raum um David sei eine Höhle! Der leere Raum um David ist positive Geräumigkeit; darin weht der Odem der Schöpfung — bildender Odem, der Leben hebt und Gestalten bildet. Des Königs allzu menschliche Figur, die ganze vom Menschenkönig erfüllte Linke des Bildes — nur sie ist Höhle. Im scheinbar leeren Raum des David ist jede unfaßbare Monade positive Ausbildung des Räumigen — Erfüllung der Geräumigkeit. Nie war so deutlich wie hier, daß im Leeren Geister wohnen, — daß die Luft nichts ist denn ein Gedränge von Geistern; Verschlingung der Geister zu einer luftigen Substanz, in welcher der verwandte Geist der guten Lebenden atmen kann. David selbst, der bescheidene Knabe, den das milde Licht der Gnade weiht, ist mit lauter positiven Elementen gebildet. Sein Wesen ist rund und voll. Er lebt mit inniger Plastizität. Auf seinen Wangen, seiner Nase, seinem festen, satten Lockenhaar, auf seinen gerundeten Fingern liegt der bejahende Glanz stiller Entzückung. Der Hals der Harfe ragt in den Raum auf mit der gespannten Kraft eines erotischen Symbols. Überall auf dieser Rechten ist die Fülle — Fülle der Freiheit.

Wie nur ist dieser Raum, der leer scheint denen, die nicht atmen und nicht leiden und nicht mit den Musen spielen, bestimmt worden? Das Bild war in

den Hintergründen einmal heller. Man sah ehemals mehr. Mit Mühe meint man, in tintigen Nebeln des Hintergrundes noch einen schwarzen Spalt zu erkennen. Aber nie wird dieser Raum anders bestimmt gewesen sein als so: mit der *Musik*. Sie wird Inhalt, Wesen, Übergang des Raums. Seltsamkeit: die Musik selbst *bildete* diesen Raum. Kein Umriß. Kaum eine Farbe, eine Form. Kaum ein Licht. Sondern Musik wies die Suggestion des irgendwie Begrenzten an — des in der Unendlichkeit Begrenzten. Musik hat die unendliche Positivität des Raums gebildet. Sichtbarer — ja sichtbarer Raum wurde durch Töne geformt: Raum, den man so gut sehen kann, wie man Geister sehen mag. Wie positiv ist der Raum im Vagen gebildet! Wie sehr ist er gewölbt! Eine Kunst ist in die andere gefahren — durch die andere hindurch, hat der anderen die Hände bewegt, die nicht wußten, wie ihnen geschah; so daß auch wir nicht wissen können, wie uns geschieht. So fuhr nachmals, als der Nachbar des Ghettos längst verendet war, der Geist der Musik in den Faust und der Geist des Wortes, der Ausbruch letzter Beredsamkeit in die neunte Sinfonie.

Malerei ist hier von Musik begeistert. Malerei ist von Musik geführt — unfehlbar geführt zwischen dem Genauen und dem Ungewissen, zwischen Leben und Tod. (Wobei wir nie erfahren, ob das Leben das Genaue, der Tod das Ungewisse, Ungenaue ist — oder umgekehrt.) Also: die Malerei selbst! Denn nicht etwa nur der Gedanke, das Motiv, die Legende. Nicht bloß, daß bedeutet wird den fett-goldenen Bürgergötzen zu Amsterdam und den goldenen Götzen an allen Horizonten: ein Ton Musik aus dem Herzen, aus den Händen, aus dem sehr aufmerksamen Haupt eines Knaben, der das Volk ist, sei größere Macht, bilde menschliches Dasein mächtiger aus, schaffe größere Räume des Lebens, als die zornige Macht eines Potentaten es je vermöge. Nicht dies allein wird bedeutet: auch hier werde ein Goliath von einem David mit Schleudern getötet — Unmut, der Goliath, der Völker und Könige verdirbt; und nicht dies allein: das Wesen der Musik sei Freiheit in der Form, Unendlichkeit als gefügter Raum. Sondern auch dies geschieht: der Pinsel selbst scheint in Musik getaucht wie in den Reichtum der Palette. Doch wiederum: wie sehr ist diese Malerei (was endlich sie mußte) rechte Malerei geworden! Malerei ist durch Musik weder verwirrt noch gar aufgehoben. Durch Musik ist sie als Malerei gewachsen. Niemand weiß, wie dies geschehen konnte. Genug: es geschah. Es konnte geschehen, weil es im höchsten der Bezirke einer unbegreiflichen, einer durchaus irrationalen Kraft geschah: der Kunst.

So ist das Bild gemalt:

Saul sitzt in metallisch gelbem Unterkleid und purpurrotem Mantel. Zumal die Darstellung des Unterkleides ist wunderbar: sie ist von jener

vollkommenen Unverantwortlichkeit, die das Genie des Rembrandt bezeichnet; von jener obersten und untersten, von jener gärenden, gänzlich unverantworteten Medialität, die jeden Versuchs interpretierender Rechenschaft spottet. Sie ist dicht und wild wie ein Rausch nach allen Dimensionen; al kohol — denn man muß es beim Rembrandt mit einem orientalischen Worte sagen; man wüßte keinen Zug aus der Raserei des Pinsels zu begreifen, aber jeder überwältigt vom Anfang an bis zum Ende. Ist Musik irrational, so ist es diese Malerei nicht minder... Das Violett des Vorhangs ist purpurn — wie Homer von Purpur spricht: nämlich nicht so sehr von einer bestimmten Farbe als wie von einer bestimmten Intensität des Großartigen; in der Tiefe ist der violettrote Purpur schwarz. Samtene Farben der Herrlichkeit und der Trauer. In der Region des Knaben David wird nur die lichte Röte des Harfenhalses empfunden: er steht in einem fleischigen Rosa, das wie das Innere einer kostbaren Frucht ist. Das ganze Bild lebt und webt zwischen dem Roten und dem Goldenen — wobei die »Töne« extrem bis ins Weißliche und Schwärzliche gehen. An Rot und Goldgelb sind alle Varianten gebunden. Das Violett des Vorhangs gehört zur blutigen und brandigen Region des Roten. Feuer und Schwert. Rembrandt ist wie ein entzündeter Muselman. Am rotesten ist der Mantel des Königs. Den Mantel hat der Malende mit wütigem Zickzack des feuerroten Pinsels beendet. Rauh, roh, als Fetzen liegen die Spuren der letzten Striche. Rembrandt hatte mit abwartender, mit lauernder Feinmalerei begonnen: beim Turban. Es ist ersichtlich: dort hatte er angefangen; methodisch, fast nüchtern hatte er feine Züge von Rot und etwas (nur etwas) Seegrün auf den weißen Grund des Turbans gesetzt; fast akademisch. Er hatte nicht anfangen mögen; so fing er, als er dem Zwang nicht mehr widerstehen konnte, fast akademisch an. Tagelang hatte er an dem Turban selbst gewunden, modelliert, gesteckt. Nur im tiefsten Grunde war der Zwang — ein Logos. Der Maler wollte nicht, weil ihn nicht gelüstete, zu leiden — überfallen, ausgeraubt zu werden. So begann er lauernd, mit Präambeln, in der Defensive, mit Vorsicht. Aber dann, mit einem Male, geschah der Überfall. Der Überfall von wem auf wen? Der Kunst auf den Rembrandt — des Rembrandt auf die Kunst? Weiß man es noch? Hat man es je gewußt? Hat man in dieser wütenden und gräßlichen Umarmung auf Leben und Sterben, auf Liebe und Haß je noch die Geschlechter, je noch die Ringenden unterschieden? Wer war oben — Rembrandt oder die Kunst? Gott oder Satan? Jakob oder der Engel? Was wissen wir?

Mit einem Male war der Überfall da. Die Stunden wurden Sekunden, die Sekunden Stunden. Die Uhr — war sie nun ewig auf Zwölf oder lief sie so

rasend, daß es aussah, als wäre immer Zwölf? Mittag wurde gleich Mitternacht. Wie Glanz der Sonne, wie Schein der Hölle war der Wein in den Maler gefahren — Wein der Reben, Wein der Kunst, Wein der Liebe, Wein der Wut, Wein des Herrn, Wein Satans, des altbösen Feinds. Wut griff einem Maler an das Werkzeug — und er erlebte: den Branst des Zorns, die Starrheit des Besessenen, die tönende und lichte Süßigkeit der Lösung, der weichen, die als Musik an den Armen außen hinaufläuft und niederwärts vom gebeugten Nacken in den gekrümmten Rücken rieselt und weiter, weiter . . . Er, Rembrandt, wußte nicht mehr, was er tat. Es kam. Es geschah ihm. Etwas geschah durch ihn hindurch. Eine treibende Gewalt bewegte ihm die Hände wie einem Trunkenen, einem Irren, einem Kinde. Die Welt des Gewollten und Meßbaren, der menschlichen Verantwortung war verlassen. Was nun geschah, das tat sich selbst — an Rembrandt, durch seine gleichsam mechanisch ergriffene Mittlerschaft, nach Gesetzen, die jenseitig sind und keiner Wissenschaft offenstehen. Dann jenes Letzte: nach einem erbitterten Verharren am Gewand des Königs, nach einem innigen, beinahe holländischen Verharren am Haupt und an der runden Schulter, am Arm und an den spielenden Händen des David eine jähe Auflehnung: ein fanatisches Schluß-Setzen aus eigenem, wiedererwachendem Wollen; zorniges Finis-Setzen, abrupte Coda; irrsinniges Fa presto; rebellisches Ankünden der Erschöpfung, Protest gegen den Mißbrauch, den das Metaphysische mit dem Menschen (immer nur dem Menschen) treibt: vier, fünf empörte Züge, entrüstete Paraphe mit dem blutigen Pinsel über dem Schenkel des Königs. So hat Napoleon Kriegserklärungen unterzeichnet. So wird van Gogh sich in den Wahnsinn malen.

Die Hände des spielenden David sind in den Saiten wie im Zauberbann eines Gefängnisses aus dem Märchen. Halb bannt der Zauber, halb sucht ihn einer freiwillig. Hände, spielende Hände an den Stäben eines köstlichen Käfigs — eines Gefängnisses, das da tönt wie eine Äolsharfe, die vom wehenden Wind, nein von den wehenden Geistern angerührt wurde. Freiheit und Gefangenschaft in einem und demselben Augenblick. Man hört den Mollakkord; er geht von unten auf als eine traurig-freundliche Blume, denn David spielt dem König zu Füßen; in der Tiefe spielt er, wie jener Flehende zu Füßen der Esther und des Ahasver mit leeren Fingern die Musik der Verzweiflung oder der Dankbarkeit am Instrument der Luft spielt. Von unten wächst der Klang durch den Raum, der über Davids geneigtem Haupte offen ist, füllt diesen Raum, gibt der beklemmenden Unendlichkeit wohlthätiges Gefüge — und siehe: nun hat er die Seele des besessenen Herrn geordnet, nun hat er die Gewichte auf Gleich und Gleich gebracht,

die Wagschale des Unglücks gar schon leer gemacht und für den Stillstand der Schalen auf gleicher Höhe auch in die böse Schale Heil getan. Dies tat der Knabe unten, derselbe, der zu Florenz marmorn die Schleuder hält; hier ist er an Gesicht und Schulter und an beiden Händen nur die wunderbar sachliche Eudämonie der Musik. Ist dies Gesicht imaginäres Bildnis eines jugendlichen Rembrandt, der, ach, so glücklich nie gewesen ist, niemals so still und mit sich selbst im Ausgleich? eines Rembrandt, der von seinen Teufeln befreit — der ein Engel geworden wäre, ein Engelknabe? eines exorzisierten Rembrandt, dem trotz Holland, wo es keine Heiligen gibt, ein wundertätiger Heiliger begegnet wäre? Sind Erinnerungen an die Jugend des Titus darin — Erinnerungen auch an das gute und schöne Gesicht der Hendrickje, der Magd, der Leibsorgerin und Seelsorgerin? Wir sinnen gern dorthin — indessen sind die Töne zum ausgehöhlten Haupt des Königs gekommen — eines Königs, der auch Rembrandt heißt, auch Rembrandt ist, der andere Rembrandt, der Schreckliche, terribile wie Michelangelo, dunkel wie Heraklit, der die Welt aus dem Feuer, das ist: aus der Hölle erklären wollte; Rembrandt der Geschundene, von Wut Gepreßte und Versteinerte. Das Haupt des Spielers neigt sich dem schrecklichen, speerwerfenden, jetzt aber endlich weinenden, gelösten König zu. Die Süßigkeit des musikalischen Vermeer umdünstet das Haupt des guten, frommen und starken Knaben.

Das Haupt des Königs begann gerade, dem Knaben sich zuzubeugen. Der Turban sitzt wie ein vergessenes, wie ein als Sache und Malerei anti-quiertes Attribut der Macht an einem menschlichen Haupte. Wie ein vergessenes, wie ein hohles Attribut. Und dennoch ist gut, daß dieser Turban da ist; gut, daß er sich wölbt. Von einem durch die Leiden und Freuden der Kunst menschlich gemachten Haupt getragen und geneigt ist der mit bösen Zacken gekrönte Turban nur noch ein rührendes Zeichen unvermögender Herrschaft. Nun wird er auch die Verbindung mit dem gewölbten Leben ohne Mißbrauch finden. Neigt er sich nicht wahrhaftig zu dem ungekrönten Scheitel des David — des Erbprinzen von unten auf? Könnte der gekrönte Turban nicht niederfallen und zur Seite rollen, und niemand würde ihn aufheben — er läge, ein besonntes Stück rembrandtischer Herrlichkeit, prächtiges und sinnloses Requisit des Ateliers, verloren in der Schwärze des Winkels? Gut ist, daß dieser Turban sich so mächtig wölbt; beinahe ist er über der Höhle ein Element göttlicher Komik — divina commedia. Nur ganz zuletzt ist noch wahr, daß dieser Turban den König ins Bild zurückbringt, ihn im Bilde hält; ohne den Turban würde der König im Konkaven vergangen sein. Und dies noch ist wahr — schon jenseits: daß Rembrandt im gleichen Maß ein König wie ein Bettler ist.

Das Bild mag etwa vier Jahre vor dem Tode gemalt sein. Tod dünstet herein, steht hinter der Spalte des Vorhangs, denkt an den König, der im leergeweinten Hirn an nichts mehr denken kann; Tod denkt vielleicht schon an den sanften und starken Knaben, an dem der Wurfspieß des Königs durch ein Wunder vorbei ging. Wer weiß es — vielleicht auch ist David selbst der Tod des Königs, blühender Thanatos, griechischer Tod: das Leben des Einen, in dem der Tod des Anderen verborgen wartet. Thanatos der Kitharöde . . . Schon klingen die Töne seiner Leier über einem Grabe, lind, ja heiter zwar; oben ist er, gegen allen Anschein, und Saul ist unten. Am Sarg des Königs wird David eine gesenkte Fackel in der Rechten tragen.

Auf dem Frankfurter Bilde sitzt der Fürst in der ungelösten Starre des Bösen. Welch ein Tyrann über die Juden. Welch ein Tyrann über allem Leben — Nebukadnezar ist im Vergleich mit ihm nur frivol. Dies Bild ist um 1630 vom Trotz eines Fünfundzwanzigjährigen gemalt.

Zwischen den beiden Enden liegt die Erfahrung des Lebens: König ist, wer vom wehenden, tönenden Geiste gebeugt wird . . .

Die Estherbilder scheinen keinen besonderen familiären Gedanken mehr zu enthalten. Es wäre allein das Dasein zu Dreien, die Existenz des Ahasveros Rembrandt mit Hendrickje und Titus im Halbdunkel des nämlichen Hauses, es wäre nur dies allgemeinste, formale Lebensmotiv, das noch eine Korrespondenz zwischen der Erfahrung und der Einbildungskraft, zwischen dem Empirischen und der Transzendenz ergäbe. Aber jenes formale Lebensmotiv ist zugleich auch ein tief substantielles Motiv: Formales und Substantielles unterscheiden sich kaum mehr und machen zusammen eine einzige Wesentlichkeit des Daseins aus, die keines näheren Namens mehr bedarf. So bezeichnet er sie nur mit einer Analogie von äußerst erfinderischer Willkür — einer Willkür, deren Legitimation freilich im Rahmen der alles legitimierenden Bibel liegt: Ahasver, Esther, Haman; vielleicht auch Ahasver, Esther, Mardochai. Varianten auf ein Thema ohne Namen; auf ein stummes Thema.

Das Saulsbild kehrt noch einmal in die Zone greifbarer familiärer Beziehung zurück. Hendrickje ist tot; es bleiben Rembrandt und Titus, Vater und Sohn. Der Vater hat nur zu gewissen Grund, sich selbst im Bilde des Saul vorzustellen: freilich eines Saul, der aus dem Starrkrampf des Bösen, der ihn als arge Mitgift der Natur, als ärgeres Lehen der Gesellschaft zuzeiten beherrscht und seine angeborene, doch mißhandelte Güte lähmt, zur tränenden Traurigkeit gelöst ist. Titus schlägt die Saiten des alten Herzens an: die Wut, die Rache, jegliche menschliche und allzu menschliche Verstocktheit schwindet, wenn das Haupt des Titus aufgeht, wie tief am Horizont ein sanft verwölkter Vollmond, und die Fäden seiner Harfe Töne spielen wie das nächtlich

rauschende Laub, in das der Zephir des Frühlings weht. Es bleibt nur Titus. Ist auch er erst gegangen, tot durch die Ehe, tot durch den Tod, so wird nicht so sehr Titus denn Rembrandt selbst übrig bleiben als der Verlorene Sohn, und Gott allein wird noch Vater sein. Rembrandt wird auch dies Bild noch malen: das geschorene Haupt des Verlorenen Sohnes am Schoße Gottes — an Gottes Schoß, nicht an seinem Haupte, denn das Haupt Gottes ist ewig unerschbar; die eigenen bloßen Sohlen, die ärmsten, die je aufgestellt und gemalt wurden; das Selbstbildnis eines Hinterhaupts, eines Rückens, welcher der Rücken eines Sträflings ist, den Gott begnadigt.

Noch ist Titus da, für eine Weile. Er ist es wohl, den Rembrandt in jenem Amsterdamer Doppelbildnis malt, auf dem ein angezehrter Mann mit besitznehmender Hand die Herzbrust einer verlegenen Frau umgreift. Gelb steht der Mann und rot die Frau; gelb wie die geschwellte Reife eines Kürbisses bauscht sich sein Ärmel zum Busen der Frau hinüber; schon platzt die Reife dieser Malerei zu goldenen Brocken und Spalten auf. Ein Abstand soll überwunden werden. Nie war er mehr da als in der fatalen Befangenheit, worin die Zärtlichkeit, ja, die Begierde des Mannes haften bleibt und der geheime Widerstand der unblumigen Frau sich ausdrückt. Ein psychologischer Moment, ein Augenblick der allerfeinsten Ausgenommenheit, eine Sekunde zwischen Ja und Nein verwandelt sich in die Dauer eines Standbilds. In der metaphysischen Natur dieses Gemäldes werden Ja und Nein gleichgültig gemacht — ja Abstand und Berührung einander gleichgesetzt; was irdisch ist und in Niederland als Konflikt ausbrechen wird, verweilt hier gleichsam befestigt und beruhigt auf der Höhe des Schicksals. Die Alten waren nicht antiker; Sophokles hat keinen größeren Begriff von Zusammenhängen, denen man durch keinen Abstand entrinnen kann, und von Abständen, die man durch keinen Zusammenhang aufhebt. Dies Bild des Zustands, ewigen Zustands im Zaudern, dies Bild des Seins *zwischen* den Formen des Daseins, dies Bild um eine Achse, die, senkrecht von Gott herunter bis hinab zu Satan, *zwischen* den Figuren steht, so sehr willens, sie symmetrisch zu machen, wie willens, sie zu scheiden — dies Bild voller Malerei, das endlich so viel mehr ist als seine malerische Herrlichkeit: es ist wie eine Replik der Erfahrung Rembrandts auf der brüchigen Tribüne des Sohnes.

Dies Bild heißt: »Die Judenbraut«. Es heißt auch: »Ruth und Boas« und »Thamar und Juda«. Es wird den Thamarbildern des Aert de Gelder in Wien und im Haag zu tun geben . . . Doch nicht davon soll nun die Rede sein. Merkwürdiger ist zum Ende nicht die Deszendenz des Bildes, sondern die Rembrandts selbst in ihrer Verbindung mit dem Alten Bunde: Titus als »jüdischer« Bräutigam, wie er als »jüdisches« Schulbublein im Bild der Syn-

agoge begonnen hat. Streiten wir nicht um das Recht des Namens und nicht um den Bildniswert: zweifeln wir nicht an der *Verwandlung*! Rembrandt, Anwohner der Breiten Judenstraße, Nachbar des Samuel Manasse ben Israel, Freund des Ephraim Bonus; Radierer von »Judenbräuten«; er, der in unabsehbaren Reihen von Zeichnungen Entwürfe verlorener oder nie gemalter Bilder zum Alten Bunde den bestehenden anfügt; Rembrandt, der Christ, der ebensosehr und fast mehr dem Evangelium als ein Mensch des Alten Bundes *entgegensieht* wie als ein erbender und erlöster Mensch des Neuen Bundes auf das Evangelium *zurückblickt*: er hat für das Gefühl von Generationen seinen Sohn Titus in eigentümlichem Trotz dem *Alten Bund* zugeeignet, welcher das Beispiel leidenschaftlicher Geschlechtsregister ist — die zu Christus münden. Denn Titus ist auch ein Gekreuzigter.

SECHZEHNTE KAPITEL

DAS EVANGELIUM

DEN Rembrandt verbindet mit dem Alten Testament die *Leidenschaft*. Mit dem Neuen Testament verbindet ihn die *Liebe*. Das Verhältnis entspricht dem Gegenstand: das Alte Testament ist ein Buch der ungebrochenen menschlichen Passionen; das Buch der gottmenschlichen Passion, das Evangelium ist ein Buch wunderbarer Besänftigung. Rembrandt selbst ist nicht ein Mensch von glückhafter Proportion; die Leidenschaft durchfährt, durchbrunstet den größeren Teil seiner Tage. Seine Jahreszeiten sind die Monate der Stürme um Tag- und Nachtgleiche — März und September, das föhnige Frühjahr und der föhnige Herbst; der wütende Winter ist seine Jahreszeit; die Sommerszeiten, in denen ein ruhig leuchtendes Firmament nach dem Bilde mittelalterlichen Paradieses ohne Wolken feststeht, die Nacht zwischen den Grenzen langer Tage in einen schier zu kurzen Augenblick schwindet, sind ihm kaum gegeben, denn selbst der Sommer ist ihm zwischen die Dramen der Gewitter und die Minuten des Regenbogens gespannt; das wärmende Behagen der Nachmittage des Winters und der Winterabende ist ihm so selten wie die heitere Lauheit des Maien und die durchsichtige Meditation, der besonnte Stillstand des Oktobers; selbst den sanftesten Stunden des Jahres wird er noch eher den ewigen Drang des Übergangs oder die Melancholie des Daseins entnehmen als das heitere Verweilen gewisser Gegenwart . . . Dem Alten Testament verbindet ihn das unendlich Bewegte seines Wesens als einem Dokument der unaufhörlichen Bewegung; er ist eine Metempsychose des Ewigen Juden — er, der seßhafte, der unbewegte, der Festland gewordene Niederländer, der kaum die Grenzen Westhollands überschreitet; aber sieht man seine untersetzte, schwere und langsame Gestalt nicht in der Stadt umhergehen und im Bogen um die Stadt wandeln wie im Traum — auf dem flachen Lande, das beinahe gar nicht da ist, das unter das Meer kriecht, und zwischen den Kanälen, die in ihren Deichen über den Straßen liegen, und zwischen den unendlichen, ja absurden Gebärden der Windmühlen? Dem Neuen Testament verbindet ihn das Sichere seines Wesens: die köstliche Seltenheit der ruhigeren Augenblicke;

das Innige; das Zärtliche. Nun malt er den Samariter, nun die heiligen Familien, nun Emmaus — die wunderbaren Allegorien eines christlichen Rückzugs aus der sozusagen politischeren Atmosphäre des Alten Bundes. Allein die ganze Wahrheit: Emmaus, so still, so leise, steht schon in jener sublimsten Luft des Vertraulichen, wo es sich ins Geisterhafte *entfernt*, wo also abermals Grenzen der Einfachheit des intimen *Daseins* überschritten werden; die Drei Kreuze werden unter dem furchtbarsten aller Unwetter stehen — und stehen müssen, denn auch dies gehört ja zum Evangelium; der Verlorene Sohn wird endlich mehr einer Erscheinung des Alten denn des Neuen Bundes ähneln . . . Auch das Bild des Evangeliums wird nicht ohne Bilder schrecklicher Bewegung sein, und auch die Liebe, deren Engel Hendrickje heißt, nicht ohne die reißenden Anfälle der Leidenschaft. Im Maler des Evangeliums wird man auch nicht so sehr die gesicherten Gedanken eines Katholiken fühlen, den eine Überlieferung von anderthalb Jahrtausenden über die Schmerzen und Genüsse, über »Freuden- und Leidenschaften« der Originalität erhebt, sondern eher den Protestanten, die ganz und gar sich selbst empfindende Häresie des Nordens. Mehr: man wird sogar den Protestanten gegen die Protestanten finden.

Im Calvinismus hat Holland sein geistiges Leben zu *seinem* Festland gemacht. Im Calvinismus ist das geistige Leben Hollands als national-offizieller Kontinent organisiert. Es versteht sich: kein Land ist so sehr darauf angewiesen, sich auch im theologischen Sinn auf eigentümliche Art zum *Festland* zu machen wie Holland; kaum ein Land ist so sehr des allgemeinen, gesamten Gefühls der Sicherheit bedürftig; dies Gefühl ist vom Boden und Wasser her eine Voraussetzung der niederländischen Existenz; es gehört notwendig zur physikalischen und moralischen Substanz des niederländischen Lebens; der Calvinismus ist ein auf die geistigen Dinge übertragenes System von Deichen und Kanälen; er ist im Geistigen eine ausgebildete Kunst, Festland und Sicherheit des Standes, Statik zu gewinnen. Er ist auch ein Begriff der Assekuranz — vom Merkantilen auf das Geistige übertragen; er ist auch ein Begriff der Fatalität in ähnlicher Übertragung.

Indessen: dies System der geistigen Sicherungen könnte nicht existieren ohne eine Gegenspannung. So sind die Dinge des Lebens gefügt: sie behaupten sich nur in einem Verhältnis dialektischer Spannungen, und selbst die Sicherheit, die der elementarsten, der gefährlichsten, das physische Dasein selbst bedrohenden Unsicherheit entrinnt, indem sie Deiche und Kanäle baut, bedarf einer dialektischen Rückspannung ins Ungewisse, um zu sein; sie bedarf der Gegenspannung, die von widerstrebenden Initiativen erregt wird. Holland wird logisch das klassische Land der Vielgläubigkeit. Es beherbergt den flüch-

tigen Glauben der Juden. Es beherbergt eine sehr große Anzahl von Katholiken — sechzehntausend allein im Amsterdam des Rembrandt; es beherbergt diese Katholiken zwar unter der Voraussetzung des Verbots des katholischen Kultus — aber die Voraussetzung ist theoretisch, dekorativ, denn das Verbot eines »öffentlichen« Kultus ist ein dialektisches Verbot und also keines; es hindert nicht bedeutende Ausmaße eines lediglich formell *privaten* Kultus. Holland beherbergt endlich eine große Anzahl von Sekten. Ich glaube nicht, daß man nur den ökonomischen Materialismus zu berufen hat, um diese Mannigfaltigkeit zu erklären. Die Toleranz bewegt sich nicht bloß um die Achse der »Handelsbelange«; sie ist nicht bloß deshalb auch etwas anderes als Toleranz, weil sie auch kommerziell, *sehr* kommerziell ist. Vielmehr: die Toleranz ist auch ein vitalisierendes Element der niederländischen Existenz überhaupt; selbst eine Generation von Bürgern, die an Rembrandts »Nachtwache« *erschrecken*, besitzt den Instinkt, den spannenden Wert des Illegitimen — natürlich des Illegitimen in den Grenzen verbürgerter Relativität — auf theologischem Boden, ja soweit auch des Illegitimen auf gesellschaftlichem Boden zu empfinden. Wenn jene Generation von Calvinisten im Grunde kunstlos bleibt, ist nicht etwa bewiesen, sie müsse unproduktiv sein und des Instinkts für Spannungen entbehren; so primitiv ist die Situation um Rembrandt her wahrhaftig nicht, denn wäre sie so primitiv, dann würde vielleicht sogar er selbst nicht möglich sein. Im Theologischen also und vom Theologischen her bis zu gewissen genau empfundenen Grenzen des Gesellschaftlichen werden die nicht illegalen, aber illegitimen Bildungen als differenzierende Sprungfedern der öffentlich - allgemeinen Mechanik angenommen. Im übrigen ist (selbstverständlich) noch dies gewiß: keine Erscheinung des Lebens hat nur *eine* Natur. Auch die Sekten sind nicht etwa nur »Gegenspannungen« gegen das Offizielle; ihre polemische Haltung ist ja auch zum größeren Teil passiv — ja, wenn der paradoxe Ausdruck erlaubt wird, beschauend; auch dies ist eine Wahrheit, daß im großen System des holländischen Lebens das Sektenwesen nicht nur ein sozusagen kontingentiertes Element der Beunruhigung darstellt, sondern darüber hinaus ein Element positiver Differenzierung: ein parzelliertes Dasein von besonders intensiver Fortbildung der geistigen Kultur — oder Zivilisation. Auch die Sekten tragen in sich selbst wieder eine dialektische Spannung von Nein zu Ja. Sie sind ebenso verfeinert-positiv, wie sie verfeinert-negativ sind; sie sind ebenso nahe an der Grenze des Offiziösen, wiewohl natürlich nicht Offiziellen, als an der Grenze des Illegitimen. Kompliziertere Kanalisationen, intimere Deichungen innerhalb des ganzen Systems. Ein Wagverhältnis von ungemeiner Klugheit instinktiver Berechnung. Der unwiderruflichste Bürger jener Niederlande kann *dieser* Klugheit fähig sein.

In ihr verbraucht er freilich seine ganze Liberalität; in ihr ist alles Maß der Duldung des Labilen beschlossen; für die Kunst bleibt keine Rechnung mit Unbekannten übrig; sie ist *rationell* zu betreiben — oder sie mißfällt . . .

Wenn Rembrandt ein Sektierer ist — und die Wahrscheinlichkeit spricht dafür —, so sind hier die allgemeineren Voraussetzungen seiner christlichen Position und seiner evangelischen Malerei.

Er *ist* Sektierer. Seine Bilder sind innige und glühende Häresien innerhalb der allgemeinen Häresie und wider sie. Die äußeren Umstände sind dazu angetan, den Sektierer Rembrandt zu beglaubigen.

Sein Holland kennt das intraprotestantische Wesen der liberalisierenden »Remonstranten«. Nahe der Heimat Rembrandts, in Rijnsburg bei Leiden, erlebt die Sekte der »Kollegianten« das verborgene Blühen, das dem Wesen der Sekte gemäß ist: auch die »Kollegianten« huldigen einer gelösten, aus der Disziplin des polizierenden Calvinismus befreiten, einer menschlich-unmittelbareren Anschauung der Dinge. Die Blüte der Kollegianten von Rijnsburg gehört der Zeit an, von der Rembrandts Jugend umschrieben wird. Von Baldinucci, der den Bernhard Keil — den Schüler Rembrandts — zum Zeugen hat, kam auf uns die besondere Überlieferung, Rembrandt sei Mennonit geworden. Der Italiener deutet auch das Wesentlichste des Mennonismus an: die Taufe im Alter höherer Reife, den Verzicht der Gemeinde auf akademische Theologen, die Berufung der einzelnen ins Amt je nach ihrer gemüthlichen Eignung. Es bleibt hinzuzufügen: die Mennoniten führen ihren Namen auf den ostfriesischen Protestanten Menno Simons zurück, der 1559 gestorben ist; sie lehnen nicht nur die frühe Taufe und die gelehrte Theologie ab, sondern auch den Gebrauch der Waffen, die Übernahme von öffentlichen Ämtern. Man müßte von Rembrandts persönlichem und aller Widersprüche fähigem Eigensinn einen geringen Begriff haben und das gemeindliche Verbot der Waffen noch über den *Sinn* der Geltung ausdehnen wollen, wenn man dächte, Rembrandts, des *Malers* Lust an Waffen, die Lust einer *kontemplativen* Leidenschaft, die Manie seiner kriegerischen *Augen* könne einen Beweis gegen seine Zugehörigkeit zur Sekte der Mennoniten bedeuten. Kaum mehr als Rembrandts wahre Manie für blinkende Waffen (richtiger: für das Blinken der Waffen) mag gegen das gedachte Mennonitentum dies doppelte Faktum beweisen: daß Hendrickje calvinistisch ist und Rembrandts Kinder calvinistisch getauft werden. Rembrandts Kinder sind die Kinder calvinischer Frauen; Zwang liegt überdies in *solchen* Dingen sicher jenseits seiner ganz persönlichen, auf ihn begrenzten Haltung. Daß der calvinische Kirchenrat auch ihn, nicht nur Hendrickje, um des Konkubinats willen vorlädt, mag sich aus dem inoffiziellen, ja privaten Wesen der Sekte selbst und einer *angemaßten*

kirchenpolizeilichen Zuständigkeit der *offiziellen* Kirche erklären — wie es auf der anderen Seite *für* die sektiererische Häresie Rembrandts zu zeugen scheint, daß er der Ladung für seine Person *nicht* folgt: er würde eine angemäße Kompetenz nicht anerkennen . . . Die Tradition vom Mennonitentum Rembrandts ist endlich so speziell, daß man sie nicht auf Erfindung zurückführen mag; die *besondere* Willkür solcher Erfindung wäre seltsam. Der Tradition des Italieners sind aus solchen Gründen strenge Forscher gefolgt. Nur scheint uns ungewiß zu bleiben, *wann* Rembrandt Mennonit geworden ist.

Aus der Sekte empfängt Rembrandt den Geist der *Heimlichkeit*, der seine Bilder zum Neuen Testament so leise und so lind macht: den Geist des Privaten, des durchaus Inoffiziellen, des Menschlich-Ursprünglichen, Menschlich-Unmittelbaren, Persönlich-Originalen. Aus der Sekte empfängt zum mindesten der Maler der Heiligen Familien und des Samariters, damit aber auch der herrlichste evangelische Rembrandt den Stil des Außerkirchlichen, den Stil der herzlichen Liberalität; fast sage ich auch: den Stil des *Gelegentlichen*, des Empirischen. Die evangelische Erfahrung geschieht indes nicht absolut, nicht »an sich«; sie geschieht am persönlichen Leben; Anwendung und Substanz geben sich in der Welt des eigenen Hauses, dem Hendrickje Leib und Seele ist. Vielmehr: die evangelische Erfahrung verwandelt sich in dies Haus, dies Haus aber in diese Innigkeit der Erfahrung. Hinter der Sekte liegt noch eine innigste Zone; sie umschließt allein die Person des Malers und seine nächsten Angelegenheiten; die Sekte ist nur ein Vorhof dieser Innigkeit; in dem Arkanium der Person allein wird der Gedanke der Sekte, in ihm erst die evangelische Erfahrung vollständig. Was ist — was war die Sekte: eine Phase in der Metamorphose Rembrandts zu seiner Alleinigkeit — zu der allerinnersten Zartheit und Gemütlichkeit seiner Häresie; eine Phase in der Verwandlung Rembrandts zu dem Maß von Verein, das ihm von innen her entspricht — zu dem Dasein mit einer Person, mit zweien, höchstens dreien in vier Mauern; eine Phase in der Verwandlung Rembrandts zu ihm selbst. Der Anteil an der Sekte ist nur ein Reflex seiner aufs Nicht-Dekorative gestimmten Evangelienmalerei; seiner auf die intimste Gegenständlichkeit und intimste Form gerichteten Malerei vom Neuen Bunde, der wider die Gesellschaft ist. Sein Verhältnis zur Sekte, schließlich nur Instrument, Bestätigung, Analogie, bedeutet eine menschliche Sanktion des Willens, »Alles allein zu machen, Alles aus sich selbst zu machen«, das schon den alten Chronisten am Maler tadelns-wert erscheint — wie ja der Calvinismus eine sozusagen akademische Form des Evangeliums bedeutet. Alles allein machen: dies ist der Gedanke. Ein abschließend-persönlicher Gedanke — der aber auch vom großen und einsamen

Herzen Rembrandts her noch eines Minimums gesellschaftlicher Versicherung bedarf; dies Minimum wird von der Sekte dargeboten.

Die Sekte wäre eine Gegenspannung gegen den offiziellen, staatlich gehaltenen, den Staat haltenden Calvinismus und, im dialektischen Umsprung, objektiv zugleich eine Differenzierung des protestantisch-evangelischen Motivs daran. Sie stünde dem offiziellen Calvinismus also auch positiv gegenüber. In der Tat hat Rembrandt mit dem Calvinismus zum Beispiel die Neigung zum Alten Bund gemein — zu diesem grandiosen Bild der Liebe nicht, sondern der Lieblosigkeit, das einmal auch und öfter das Bild des Neuen Bundes durchbrechen wird: die Kreuzigung ist, von den Juden her, der Versuch des Alten Bundes, sich zu behaupten.

Aber wie schwer ist es doch, in diesen kompliziertesten Zusammenhängen und Überschneidungen zu einem nur halbwegs eindeutigen Ergebnis zu gelangen! Rembrandt entrinnt dem Calvinismus, der ihm, so privat seine Häresie im Verhältnis zum Katholizismus erscheint, noch viel zu öffentlich ist. Rembrandt liebt die Atmosphäre der Sekten: sie ist eine Atmosphäre der Verborgenheit. Wie würde dieser Mann also vollends die Atmosphäre der ersten christlichen Gemeinden lieben: Rembrandt, der »Philosoph im Gewölbe«, er, der am liebsten im Keller kniet, damit seine kniende Scham nicht einmal von Gott gesehen werde — er würde mit den Urchristen leidenschaftlich und liebend in die Katakomben hinabsteigen. Seine ganze Malerei hat den erdigen Geruch des Kellers; seine ganze Malerei ist eine Katakombe, deren Gewölbe brechen; aufbrechen freilich, nicht einbrechen, um den schießenden Strahl der Gnadensonne inbrünstig aufzunehmen — von dem er nur nicht ganz genau weiß, ob er nicht das Feuer Lucifers ist, jenes Prometheus der Christen . . . Ist nun auf irgendeinem Wege wahr, daß der evangelische Rembrandt auch ein Urchrist ist, so muß er wohl notwendig auch gewisse Keime des Katholizismus bewahren? Mir scheint, daß dem so ist. Die Sekte, ultraprotestantisch, wird eine dialektische Inversion zum Anfänglich-Katholischen. Doch staatskirchlicher Calvinismus und ekklesiastischer Katholizismus rücken zusammen: sie sind dem Bewußtsein oder Instinkt des Rembrandt gewiß forensisch — der eine wie der andere; er sieht erschreckt die *Publizität* der beiden, und sein privater Instinkt treibt ihn in die Verborgenheit kleinster, *nur menschlich* zu übersehender Gemeinden — treibt ihn ins Haus, treibt ihn zu sich. Er ist der Nordische, der in das Haus hinein, nicht auf das Forum hinaus lebt. Der Calvinismus muß ihm ein Kompromiß mit dem forensischen Wesen des römischen Katholizismus sein, und etwa mag ihm scheinen, die calvinische Häresie stehe zu Rom hin eigentlich so, wie die offizielle niederländische Malerei zu Italien. So wäre er, da ihm Calvinianer noch zu römisch, im kirchlichen Sinn zu

»akademisch« sein müssen, ein Erzgegner alles Katholischen? Es *scheint*. Der holländische Humanismus ist ihm wohl die indirekte Ausflucht des Calvinismus zum Römischen hin — das instinktive Zugeständnis an die Unveräußerlichkeit des Katholischen. Aber er selbst ist ja dem Elementargeist des Katholischen nur um so näher, je mehr er Sektierer scheint. Liebt er die Synagoge um ihrer Geheimnisse willen, so ist ein Äquivalent des Weihrauchs in seinen Bildern. Das sinnliche Element seiner Kunst geht über *alles* Protestantische hinüber; seine Anschaulichkeit ist seine Katholizität; sein irrationaler Grundzug ist nicht protestantisch; seine Mystik rührt sich an den Grenzen einer Gegenreformation, die ihm fremd, gänzlich fremd scheint . . . Das wichtigste: wohl ist er heimlich; aber ist nicht auch seine Heimlichkeit ein Schein — enthält sie nicht den Anspruch einer Universalität, dem nur die ganze Welt genug tut? Ist er nicht Erde und Himmel? Ist dies noch Häresie? Ist dies nicht alles? Ist er nicht ein virtuelles Bild der katholischen Idee — empfangen in der Einsamkeit, projiziert in die Einsamkeit? Es liegt nur ein Widerspruch zugrunde; das ist alles. Freilich — es ist viel! Und noch einmal: so barock wie Rembrandt ist kein Protestant; die Essenz dieses Barocks ist nicht mehr protestantisch; sie ist zu dicht, zu reich, zu sinnlich, zu metaphysisch, um protestantisch zu sein. Auch fällt es auf, daß Rembrandt in späten Jahren eine beträchtliche Anzahl katholischer Erscheinungen gemalt hat; man nimmt an, es sei auf einer zu vermutenden Heimreise aus England durch *Belgien* geschehen; es ist endlich nicht gerade selbstverständlich für einen Protestanten seines Holland, daß er die Heilige Familie malt.

Genug. Man wird den Zustand Rembrandts nicht definieren. Er ist ein Zustand der Verwirrung; er ist ein Zustand der Mischung unvereinbarer und kaum zu benennender Kräfte; jedoch der Zustand dieser Mischung *existiert*, und von Rembrandt her ist der Weg zum Rubens, zum Tintoretto, zum Greco jedenfalls näher als der Weg zu Frans Hals; als der Weg zur ganzen zeitgenössischen holländischen Malerei. Es ist von der *Tragweite* die Rede. Rembrandt trägt *ultra montes*. Er ist ein Nordländer; also ist er allein; aber seine Aufmerksamkeit ist eine imaginäre Kollektivität und Katholizität; sie ist die am höchsten ausschweifende, die sich denken läßt; konventionelle Maße, Dimensionen kirchlicher Öffentlichkeit reichen für das Ungeheure dieser imaginären Öffentlichkeit, die eine Metamorphose des Intimen wäre, nicht einmal mehr zu.

Mehr als dem Calvinismus, der die gesprengte Sicherheit der mittelalterlichen Kirche auf gesondertem Boden spröd ersetzt, nachdem die Idee einer universalen Reformation gescheitert ist, bleibt dem Katholizismus verwandt ein entscheidender Zug der rembrandtischen Evangelienmalerei: die kräftige

Naivität der bürgerlichen und nationalen Haltung. Solche Naivität besteht schon im Mittelalter: hier ist sie venezianisch, hier florentinisch, hier burgundisch, hier flämisch, hier deutsch — und überall katholisch. Der Maler des Münchener Zyklus zur Geschichte des Heilandes, der Maler der heiligen Familien, des Samariters, der Emmausbilder ist in seiner bürgerlichen und bäuerlichen Haltung, in seiner nationalen Haltung nicht etwa ein reiner Protestant; die mittelalterliche Kirche würde die bürgerliche, die nationale Naivität des Rembrandt vielmehr ebensowohl, wenn nicht leichter, selbstverständlicher geduldet haben, denn die protestantische Welt, deren Bibelmalerei dieser Naivität vielmehr zugunsten abstrakt-akademischer und ethnographisch-gelehrter Vorstellungen eher entbehrt. Bürgerliche und nationale Naivität malte sich selbst *bis* zur Reformation; man muß verblendet sein, um etwa *nicht* zu sehen, daß die umfassende Natur der mittelalterlichen Kirche die Nationen kennt und selbstverständlich bestehen läßt, die sie vereinigt. Mir scheint, man dürfe darum die Naivität der bürgerlichen und nationalen Formel in der Evangelienmalerei Rembrandts zum guten Teil als eine fortwirkende Tradition des Mittelalters betrachten, die darin besteht, das *Aktuelle naïv* zu tun.

Es ist der Benediktinerabt Chrysostomus, der bei dem nordisch-protestantischen Dichter Hoffmann die Apologie dieser bürgerlichen und nationalen Naivität ausspricht. Sie lautet:

»Nun kann ich Euch . . . mit wenigen Worten recht den Unterschied der alten . . . und der jetzigen Zeit vor Augen bringen. Seht, damals waren die heiligen Geschichten so in das Leben der Menschen eingedrungen, ja, ich möchte sagen, so im Leben bedingt, daß jeder glaubte, vor seinen Augen habe sich das Wundervolle begeben und jeden Tag könne die ewige Allmacht Gleiches geschehen lassen. So ging dem frommen Maler die heilige Geschichte, der er seinen Sinn zugewendet, *in der Gegenwart auf*; unter den Menschen, wie sie ihn im Leben umgaben, sah er das Gnadenreiche geschehen, und wie er es lebendig geschaut, brachte er es auf die Tafel. Heutzutage sind jene Geschichten etwas ganz *Entferntes*, das *als für sich bestehend* und in die Gegenwart nicht eintretend nur in der Erinnerung ein mattes Leben mühsam behauptet, und vergebens ringt der Künstler nach *lebendiger* Anschauung, da — mag er es sich auch selbst nicht gestehen — sein innerer Sinn durch das weltliche Treiben verflacht ist. Ebenso fade und lächerlich ist es aber hiernach, wenn man den alten Malern Unkenntnis des Kostüms vorwirft und *darin* die Ursache findet, warum sie nur die Trachten ihrer Zeit in ihren Gemälden aufstellten, als wenn unsere jungen Maler sich mühen, die abenteuerlichsten . . . Trachten des Mittelalters in ihren Abbildungen heiliger Geschichten anzubringen, dadurch aber zeigen, daß sie das, was sie abzubilden unternommen,

nicht unmittelbar im Leben anschauen, sondern sich mit dem Reflex davon begnügten, wie er ihnen im Gemälde des alten Meisters aufging . . . Ließe es . . . die ewige Macht geschehen, daß vor unser aller Augen nun wirklich ein Wunder geschähe, so würde es durchaus unzulässig sein, das Kostüm der Zeit zu ändern . . .«

Aus katholischem Munde ist dies die Apologie der Evangelienmalerei des Rembrandt. Müssen wir auch in diesem Zusammenhang gewisser exotischer Züge der Malerei des Rembrandt gedenken, so finden sie nochmals ihre Legitimation in der lebendigen Erfahrung Rembrandts selbst: des Nachbars der Juden, des Spaziergängers am Hafen von Amsterdam. Auch das Ethnographische bei Rembrandt gehört zur Aktualität seines Erlebens — und übrigens wäre die Aktualität *seiner* Phantasie Legitimation genug, denn diese Phantasie ist unmittelbar wie die Natur selbst.

Ein seltsamer Chiasmus: die mittelalterliche Kirche ist von der Naivität bürgerlicher und nationaler Anschauung gespannt; die Welt nach der Reformation (denn es wäre zu wenig oder zu viel, zu sagen: die protestantische) kompromittiert den Radikalismus des unmittelbaren Erlebens mit akademischen Voraussetzungen der Darstellung — den mittelbarsten der mittelbaren; Rembrandt, der Protestant, hält die aktualisierenden Energien der mittelalterlichen Anschauung aufrecht. Wird man noch begreifen, daß die schönen Werke der späten Zeiten in dem Maße herrlich sind, in dem sie aus frischem Leben die *zugleich* universale und besondere Überlieferung des Mittelalters mit neuen Energien spannen? Wird man noch begreifen, daß die Geschichte unserer abendländischen Welt seit dem sechzehnten Jahrhundert einer Minderung der Substanz und Form des Daseins gleichkommen würde, wenn nicht die Gegenreformation — was immer sonst sie sein mag — über Europa gegangen wäre? Wenn es nicht das Opfer des Genies wäre, eine Verbindung mit den Überlieferungen des Mittelalters aufrechtzuerhalten, die im Mittelalter nicht bloß die Sache der Einzelnen, sondern Aller war? Wenn es nicht die Arbeit und der Sinn der an sich selbst verlorenen Genies wäre, die rettete Kraft der Überlieferung in ein Neues nur *abzuwandeln*? Es gibt nicht das Neue. Es gibt nur die Metamorphose des Überlieferten im Zusammenhang; es gibt an der Stelle des Verbandes Aller zu diesem einzigen Zweck der verwandelnden Beharrung die Tragödie der »überspannten« Einzelnen, die dem Dienst der Verwandlung des Beharrenden gesondert und melancholisch leben . . .

Rembrandt ist nicht »neu«. Er beginnt trotz allem Persönlichen, Unmittelbaren, Radikalen nicht von vorn. Sein Beginnen ist eine Metamorphose des gesamten Mittelalters mit allen Spannungen und Überspannungen des

Genial-Singulären, die mit dem Wort »modern« bezeichnet werden, ohne in ihrem Köstlichsten aufzuhören, eine Metamorphose zu sein.

Rembrandt malt Bibel. Er malt Evangelium. Was kann dies sein, wenn nicht verwandeltes Mittelalter? Dies ist so sehr wahr, daß man gar sagen darf: Rembrandt malt für eine imaginäre Kathedrale des Mittelalters — denn die calvinische Kirche hat weder Bedürfnis noch trägt sie Bestellung ab! Für wen also malt Rembrandt die Bibel, für wen das Evangelium? Er malt das Evangelium für die imaginäre Kapelle im Dom seiner Phantasien, die seine Einsamkeit ist: Einsamkeit eines Häretikers, den gleichwohl keine Häresie im letzten Grunde vom Ganzen trennen kann. Was malen denn die anderen? Sie malen Bildnis, Landschaft, Genre; sie malen profan; sie malen allenfalls das Biblische in der theoretischen und profanierenden Distanz des Akademischen. Aber dieser hier, dieser All-Einige *erlebt*, was er zur Bibel malt; er ist die geniale Inversion eines mittelalterlichen Gläubigen zu moderner Gestalt. Die anderen tun ihm nach; sie tun ihm nicht vor; er ist es, Rembrandt, der in einer dem Bilde auf mosaische Weise abholden Welt des Protestantismus die gleichsam katholische Initiative hat, das Alte Testament und das Evangelium zu malen. Ein Ereignis von ungeheurer Unwahrscheinlichkeit, wenn es nicht Metamorphose wäre. Daß er das Bild in die Aktualität des Intimen wandelt, ist *seine* Situation. Daß er es so herrlich, so unmäßig tut, ist das Vorrecht und der Tribut seiner »verlorenen« Genialität. Daß die Epoche an ihm irre wird, sie, die nichts ist als eben »Epoche«: dies begreift man.

Die Reihe der Bilder zur Geschichte des Heilandes macht die Ausnahme, von welcher die Regel bestätigt wird: sie entsteht nach jener Bestellung des Constantin Huygens für den oranischen Prinzen, von der auf diesen Blättern öfter die Rede war. Auch die Ausnahme tut aber der Gesinnung und der Form keinen Abbruch: Rembrandt malt, als ob er auch hier, wie er bei den biblischen Bildern fast immer tut, für sich selbst male. Zwar scheint er in den beiden ersten Stücken, welche die Aufrichtung des Kreuzes und die Niederholung des Gekreuzigten darstellen, gewisse Zugeständnisse an einen Geschmack zu machen, der dem von der Konzeption des Rubens geschaffenen Typus verpflichtet ist: der Leib des Herrn ist auf den beiden Bildern des Jahres 1633 von einer barocken Geschmeidigkeit, von einer gleichsam welken Flüssigkeit, die sonst die Formel des Rembrandt nicht ist; denn sein Barock ist wohl explosiv, visionär, chimärisch, absurd, aber es ist nicht biegsam. Man mag die elegantere Bildung des Christusleibs einem doppelten Bedürfnis zugute halten: dem Wunsch, einem Besteller von offizieller, das heißt: romanistischer Gesinnung zu gefallen (wie sehr lobt Huygens den

Rubens), und allerdings auch einer persönlichen Initiative des Rembrandt, die in dem besagten Jahre 1633 trotz aller Ablehnung einer italienischen Bildungsreise die Zukunft doch noch auf dem Boden gewisser offizieller Vorstellungen und Forderungen sucht. In den gleichen Bildern bricht jedoch auch schon der demotische Rembrandt durch: der Rembrandt eines naiven Folklore, der auf dem Bild der Niederholung des Leibs den Joseph von Arimathia als einen holländischen Bürgermeister malt; als einen Kleinstadtbürgermeister, den eine gewisse exotisierende Vermummung aus einem wohlbeleibten Bürgermeister trotz des Turbans nicht in einen Pascha verwandeln kann. Auf dem Bild der Aufrichtung des Kreuzes bleibt in dem berittenen Befehlshaber ein besonderes Porträtmodell des rembrandtischen Ateliers sehr kenntlich: das Gesicht des Reiters ähnelt dem des Mannes, den Rembrandt um 1630 sehr oft radiert, ebendamals auch oft gemalt hat — nämlich dem sogenannten »Vater Rembrandts«. Die Einbeziehung der väterlichen Züge hätte auch um so mehr Wahrscheinlichkeit, als Rembrandt in dem subalternen Helfer mit dem Barett, der dem Gepanzerten beisteht, sich selbst, sein eigenes Antlitz bildet. Er bildet es schonungslos; er bildet das Gesicht eines Rüfels; in der Weise Shakespeares steht neben und unter der erhabenen Schönheit, gleichsam neben der *Strophe* vom Gekreuzigten die unbefangenste Gewöhnlichkeit der Prosa. Rembrandt: ein schweißiger und rüder Packträger am Hafen von Amsterdam. Er macht sich auch im moralischen Sinne nicht schön: er bekennt sehr offen, doch ohne Ton, zu denen zu gehören, die geholfen haben, den Herrn zu kreuzigen; er gibt sich als den Knecht der Welt — und in diesem Augenblick ist es ja nicht nur von außen her wahr; ja das Schlimme hat einen natürlichen Ort in ihm und ist nicht nur eine gesellschaftliche Konnivenz. Der Befehlshaber trägt zur Prosa des Bildes aber kaum weniger bei. Man fühlt die Atmosphäre des Porträts; man meint, die Atmosphäre eines familiär vertraulichen Bildnisses zu fühlen; ja man meint, betrachtet man die Ordnung dieses Bildes, das Verhältnis von Knecht und Befehlshaber, die im Bild die einzigen profanen Physiognomien von deutlicher Gestaltung sind, von dem Kopf des Berittenen her die Tradition messen zu sollen, die uns in so vielen Bildern und Blättern den »Vater Rembrandts« zeigt. In der Tat: der Maßstab würde zu einer beträchtlichen Anzahl behaupteter Vatersbildnisse stimmen. Von diesem Kopf her löst sich sogar die Spannung, die man zwischen den traditionellen Bildnissen des Vaters, radierten wie gemalten, und einer Oxforder Zeichnung gefunden haben will. Ich konnte von Anfang an nicht finden, daß zwischen der Oxforder Zeichnung und etwa dem Haager, dem Innsbrucker, dem Kasseler Kopf des Vaters eine sonderliche Spannung bestehe; mir scheint der Oxforder Rötelpopf des

»Harman Gerrits van den Rijn« auch mit den meisten Radierungen vom Kopf des »Vaters« vereinbar; man braucht nur zu bedenken, welche Varietäten der verwandelnde Geist des Rembrandt dem eigenen Kopf abgewinnt, um beizustimmen. Vollends löst sich, wenigstens mir, die Spannung, wenn ich wahrnehme, wie sehr der Kopf des berittenen Befehlshabers auf der Münchener Kreuzigung sowohl dem Oxforder Typus als dem Typus der genannten Gemälde und angedeuteten Radierungen ähnelt.

Die Unbefangenheit der rembrandtischen Prosa stellt sich auf späteren Stücken noch reiner dar. Die Himmelfahrt von 1636 ist eigentlich noch eine niederländische Travestie der pathetischen Konzeptionen des Südens; sie wird nicht angenehmer, wenn sie naiv ist. Im Bild des Begräbnisses (von 1639), im Bild der Auferstehung (vom gleichen Jahr), im Bild der Krippe (von 1646) hat die holländische und sehr demotische Prosa Rembrandts sich aber vollends gefunden und ohne Kompromiß mit irgendwelchen eleganteren Vorstellungen dargetan. Wir können sicher sein: auch das Bild der Beschneidung, das mit dem Bild der Krippe 1646 gemalt worden, aber verlorengegangen ist, ist an befreiter Naivität der prosaischen und volklichen Darstellung den genannten Werken nicht nachgestanden.* Ein schönes Ereignis: im Verhältnis des Rembrandt zu einem Prinzen emanzipiert sich die Kraft seiner Naivität ganz selbstverständlich von allen eleganten Hemmungen und halbwegs-konventionellen Vorbegriffen. Von einem Prinzen und seinem hochakademischen Sekretär bestallt, malt seine Naivität endlich nur noch sich selbst: sie malt im Bild der Krippe, dem schönsten der Reihe in der Münchener Alten Pinakothek, ein Weihnachtskrippenspiel für die geringen Leute, im Bild des Begräbnisses ein Karsamstagstück für Kleinbürger und Arbeiter, im Bild der Auferstehung mit dem grotesken Gewimmel der durcheinanderpurzelnden Grabwächter eine Osterkomödie mit Rüpel für eine mittelalterliche misera plebs — dazu freilich einen Grabengel im Licht, der ebenso sehr den höchsten Begriffen vom Geistigen wie den naivsten Meinungen vom Augenscheinlichen genug tut. Der Entwicklung der Konzeption vom Halbbefangenen zum Unbefangenen folgt die Entwicklung des malerischen Ausdrucks. Wo Rembrandt in der Bildung des Christusleibs der Kreuzszenen einem idealischen Begriff huldigt und im Umschlag der Begriffe das Populäre (nämlich den Vater und sich selbst) geradezu demonstriert, da ist seine Malerei noch darauf bedacht, zu fixieren; und wenn sie mit raffinierten koloristischen und Tonspielen zu Werke geht, etwa in dem Bild der Niederholung des Leibes vor schweren braunolivenen Grundtönen mit Blutrot auf hell-

* Hofstede beschreibt das verlorene Bild nach indirekter Überlieferung (der schon 1710 nachgewiesenen Kopie in der Braunschweiger Galerie). Man sehe die Nummern 78 und 82a seines Katalogs.

braunem Kreuzholz und dem Himmelblau eines Gewandstücks nahebei, so sind diese Sublimitäten eben doch merkliche Anzüglichkeiten einer spielenden Feinheit. Auch ist das Licht auf den früheren Stücken der Reihe mit mehr Regie geführt; es ergibt sich nicht; es ist projiziert; es kommt in jedem Sinn von außen. Anders die späteren Stücke: etwa die Krippe mit den Hirten, auch das Begräbnis, der Engel. Das Licht ereignet sich aus den Situationen hervor; es gehört den Stallaternen der gemeinen Leute, dem phosphoreszierenden Leichnam, der gleichsam schon seine Auferstehung vorbereitet, dem Kinde, welches »das Licht der Welt« ist. Die Palette lebt schon beinahe allein von Teerbraun für die tellurischen Dinge, falbem Goldgelb für die geistlichen Dinge. Die zunehmende Lockerheit des Malerischen ergibt sich aus dem Brodem des Lichtes selbst, das aufgehört hat, mit dem Herrn selbst ans Kreuz genagelt zu sein: des Lichts, das nun auch selbst geboren und wiedergeboren, auferstanden zu sein scheint. Auch ist es breiter geworden; hat es zuvor in schmalen Reflexen den Duktus einer Rüstung bezeichnet, so ist es nun aus dem Speziellen der Orientierung und des gesuchten, betriebenen Effekts in die Generosität eines allgemeineren Daseins hinausgetreten; breiter teilt es sich mit, frei von List, ein Geschenk des Neugeborenen, des Toten und des Osterengels an das Antlitz aller.

Man sagt, daß bei den Mennoniten die reichen Leute zahlreich gewesen seien. Dies würde den Rembrandt also nicht hindern, der Geschichte des Heilands den proletarischen Aspekt zu belassen, ja die Echtheit des Aspekts mit einer auch in der Welt des Barocks einzigartig überzeugenden Naivität zu gewährleisten. Wir erleben hier die Kehrseite des offiziellen Rembrandt, den die Epoche zwischen »Anatomie« und »Nachtwache«, zwischen 1632 und 1642 geprägt hat. Mit dem Rücken gegen das porträtierte Publikum sitzt ein Rembrandt, der ein Evangelium in Holzschuhen malt und zeichnet. Auf der wunderschönen Radierung der Verkündigung (von 1634), die weniger sublim, aber rührender und also schöner ist als das berühmtere Hundertguldenblatt mit den Heilungen, poltert nicht bloß der Ruf der erschrocken galoppierenden Kühe und der derbe Schuh entsetzter Hirten, sondern — so möchte man denken — selbst der gewiß doch goldene Pantoffel des Engels auf der Wolke, und der Jubelgesang der kleinen Engelbuben in der Höhe ist nicht das Halleluja nobler Putten, sondern der Spektakel einer armen Stube voll ungezogener kleiner Kinder oder des Spielplatzes einer Volksschule oder eines Kindergartens. O wohl, so ist es. Es hindert mich nicht, mir die Geschichte der lichten Erscheinung auf der Höhe des Felsens in der vornehmen Novelle von der schönen Schäferin Marcella aus dem Don Quijote je und je nach dem Bilde dieser Radierung zu denken, welche kräftig die Sprache

der geringen Leute redet. Übrigens steht Rembrandt mitten unter ihnen: er ist es, der in der Mitte verweilt und herschaut; er ist es, der stehen bleibt, wo doch ein Wunder geschieht; er ist es, der nicht daran denkt, zu fliehen — denn ist das Wunder, ist die Vision nicht sein eigentliches Klima, der Traum seiner Nächte, die besser sind als die Tage, an denen das Bildnismalen den Drang zur Vision blockiert?

Wie blüht an der Naivität der Prosa dieses Rembrandt die Poesie! Sie ist ein Hauch; aber es gibt Blüten, die nur ein Hauch sind. Die Poesie des Blattes mit der Verkündigung ist schon von jener höchsten Art, die da Ereignis wird, wo sie unmittelbar aus der unbeschönigten Prosa der Tatsachen und auch der Anschauung hervorgeht. Sie ist von jener höchsten Art, die da Ereignis wird, wo ein Dichter zwar *ist*, aber nichts *hinzutut*, ja eher mit männlicher Scham Empfindsam-Poetisches verleugnet! Er will die Poesie nicht Wort haben; er reimt nicht; jede Poetik ist ihm nun zuwider, jede Poesie oder jedes Bewußtsein von ihr verdächtig. Er vermöchte vielleicht Knittelverse; aber am liebsten ist ihm die kräftige Prosa der Geringsten seines Volkes. Dieser Mann also existiert hinter der Fassade seiner Bildnisse, seiner Ehe; dieser also ist jenseits der »Anatomie des Doktor Tulpius« und der Bildnisse der feinen, feinen Eheleute Daey! Nicht ein polemischer Trotz, nur einfach, daß ich so sage, die naive Positivität seines plebejischen Trotzes macht ihn solche Prosa reden. Er scheut nicht den Jahrmarkt; er malt, radiert ein geistliches Schauspiel nach dem Begriff der Kirmes. Aber freilich: Er ist es, der malt, der radiert; und in das populäre Schauspiel schießt naiv das ganze Übermaß, das Rembrandt heißt — und mit dem Übermaß eine wachsende Poesie; nur daß es ihr höchster Zauber bleibt, selbst da, wo sie sich aus dem Rührenden der Osterkomödie mit den Rüpelns ins Zarte, ins Unbenennbar-Zarte der »heiligen Familien« verfeinert, nichts von sich selbst zu wissen. Akademische Poesie setzt sich an und auf; die Prosa bleibt um so peinlicher. Rembrandts Poesie ist nichts als der Atem seiner Prosa; sie ist nichts als eine naive Bewegung der *Echtheit* seiner Prosa — seiner Prosa, die von Hirten und in Holzhackerfamilien, Zimmermannswerkstätten, an den Wiegen der Kinder kleiner Bürger, in der Küche um den Milchbrei oder mit der Hauskatze geredet wird; es bleibt den Dingen selbst, den Worten selbst und dem Geist Gottes überlassen, die Prosa, während sie ist, in Poesie zu verwandeln. Engel steigen nieder — Karikaturen des Evangelischen, der Poesie für den, der Evangelium und Poesie nicht in den Tatsachen findet, wo ihre schönste Stätte ist. Steif steht das nackte Engelbübchen in der Luft, als wäre sie geronnen — Eis oder Glas; es ist nur Rumbart-Ganymed, das tote Brüderchen über des Titus Wiegenkorb; der Alte hinten macht sich nichts aus ihm; als wäre

irgendein Werktag und als wäre das Engelbübchen statt zum Fenster oder Kamin oder statt durch das dicke Dach zur Tür hereingekommen, ungeflügelt, angezogen, arbeitet der Alte mit dem Beil am Ast herum, Brennholz zu Feuer für den Brei kleinzumachen. Doch je mehr hier Prosa auf sich selbst naiv beharrt, je mehr selbst das Wunderbare zur Alltäglichkeit des Haushalts zu gehören scheint, desto stärker ist das Wunder, desto heimlicher und zarter seine poetische Natur. Ein purpurroter Vorhang wird an goldener Stange zurückgezogen. Das Theater geht auf. Maria sitzt mit dem unbändigen Buben Jesus; das Feuer brennt am Küchenboden; nicht einmal der Herd wird bemüht; die Katze schnuppert lüstern um den »heißen Brei« herum; ach — das bißchen Proverbe würde genügen, die Poesie zu machen; genügen würde der bescheidene Spaß, mit dem die kleinen Leute auf den ungehobelten Zuschauerbänken die Tatsachen betrachten, in denen sie sich selbst erkennen — denn was ist Poesie? *Daß zweimal dasselbe geschehe; daß das Heilige vom Gemeinen lebe.* Dies würde genügen. Aber es ist mehr da: ein purpurroter Vorhang an goldener Stange — und nun gibt es vollends keinen Zweifel mehr an einer Poesie, die man selbst ist. Die traurige Stirn und die geneigten Schultern der Innigkeit einer bedürftigen Mutter, das gemütliche und etwas ängstliche Halbdunkel der Küche, die Wohnstube und Werkstatt ist, ein leises Aroma von Rauch, ein behagliches und etwas geisterhaftes Gewölk auf der Szene der Armut und Einfalt: lauter Alltäglichkeit — und lauter Gnade, lauter Geschenk! Denn wie wäre dies weniger als Weihrauch und Kapelle? Poesie ist: glauben. Nein: Poesie ist: glauben-müssen. Poesie ist: Verwandlung vollziehen müssen, die kaum zugemutet wird . . .

Diesmal ist erwiesen, daß der Mensch nur das Wenigste hinzutun kann, ja nichts. Die schönsten Verwandlungen geschehen im Gegenstand selbst: in der bloßen Tatsächlichkeit des Bildes und aus ihr; das Bild verwandelt sich selbst; es wird gar nicht vom Künstler verwandelt. Der Künstler malt es; er stellt die Tatsache auf, die Bild heißt; es ist diese Tatsache selbst, die sich verwandelt . . . Diese Verwandlung kommt aus der Gnade; die Gnade selbst ist unansehnlich und wunderbar wie die Dämmerung, die in die Stuben der Menschen dringt und den Zinnober der Wiegendecke in ein rotes Grau verwandelt; unscheinbar und mysteriös ist die Gnade gleich dem Rauch, der am Abend aus dem Schornstein der geringen Leute steigt — Zeichen der Gnade und Antwort an die Gnade zu gleicher Zeit: ein Opfer von dem geringen Herd mit irdenen Schüsseln, der dem rosaroten und veilchenblauen Himmel so gut ist wie ein Altar. Man kann nichts tun; es muß sich ereignen, und das Geschehende bedarf der Farbe und Gebärde der Unansehnlichkeit . . . Einmal geschah es uns vor der Herrlichkeit der »Nachtwache«, daß sie uns

mit einem Schlag verging; nichts mehr war vor unseren Augen. Dies schreckliche Ereignis war das Gegenteil der Gnade; diese Verwandlung war das Gegenteil der Metamorphose, denn sie glich der Vernichtung. Aber wohl ist die Verwandlung durch die *Gnade*, die dem Bild aus dem Odem eines göttlichen Geistes widerfährt, noch schöner als die Verwandlung, die nur aus den Händen eines *Künstlers* käme; doch bleibt der Trost, daß es diese Verwandlung, die nur aus den Händen des Künstlers käme, die nur im Plan *seines* Ausdrucks läge, fast gar nicht gibt und daß wir uns nur irren, daß wir mit unserem trägen Wort die wunderbare Umständlichkeit des Vorgangs abkürzen, falsch vereinfachen, wenn wir so reden, als läge echte Verwandlung einzig im *Plan* des künstlerischen Ausdrucks.

Rembrandt ergreift um die Zeit des Jahres 1653 die Platte des Herkules Seghers, auf welcher ein Bild des mit dem Engel Raphael zu Tal wandernden Tobias eingegraben ist. Er entfernt die großen Figuren, und in die leere Fläche zwischen Wiesenrain und Bäumen graviert er das Bildchen der heiligen Familie, die nach Ägypten flieht; die Landschaft unten und zur Linken bleibt. Es ist in anderem Zusammenhang gesagt, daß diese Verwandlung der Schönheit der schönsten Platte des Seghers, die wir kennen, nicht gedient hat. Aber dies Eine, so scheint mir, ist auch der kleinen Gruppe geblieben, die nun an der Stelle des Tobias und des Raphael durch die schöne Beständigkeit der Landschaft zieht: auch der kleinen Gruppe, die von Rembrandt eingeschnitten ist, blieb etwas von dem seltsamen *Bann*, der dem wandernden Paar des Seghers die unwillkürliche Sicherheit des Automatischen gegeben hatte. Wir kennen die Konzeption des Seghers im Plattenabzug: Tobias und Raphael wandern zu Tale, als rollten sie, jedoch mit einer unbegreiflichen Langsamkeit, die aller Gefahr überhoben, ja das wahre Gegenteil der Gefahr, eine schon mechanische Sicherheit ist. Es ist undenkbar, daß Seghers dies *gewollt* habe; es ist undenkbar, daß es im *Plan* des Rembrandt gelegen wäre, dies nachzuahmen. Dergleichen Metamorphosen, Metamorphosen dieses Karats, Verwandlungen von solcher Ungreifbarkeit können weder gewollt noch bewußt vollbracht werden. Sie sind eine Wirkung des Metaphysischen selbst, das sich auch solcher Verwandlung einmal bedienen mag, um ein objektives Verhältnis des Menschlichen zum Göttlichen auszudrücken. Diese Metaphysik des Mechanischen, zuerst vielleicht von jenem Konrad Witz erfunden, als er den roten Christus auf den Fluten des Genfer Sees wandeln ließ, macht im Werk des Rembrandt einen besonderen Akzent. Man wird ihn, damit nur dies Beispiel gesagt sei, an dem berittenen Befehlshaber wiederfinden, der auf dem dunklen vierten Zustandsdruck der Drei Kreuze (mit Bartschs Katalognummer 78) im Profil vor dem linken Kreuz hält, und auch an dem

Mann vor ihm, dem Mann mit dem erhobenen Theaterschwert. Es ist die »Meta-Mechanik«, der um 1661 das Bild des Claudius Civilis entspringt.

Dies wird gesagt, damit genug geklärt werde, welche Mannigfaltigkeiten der wunderbaren Berührung einer menschlichen Hand durch das Objektive möglich sind, damit das Rätsel des Bildes entstehen könne. Es wird gesagt, damit genug geklärt sei: das Wunderbarste im Bild ist eine Empfängnis der vollkommensten *Naivität* des Künstlers.

Wie verhält es sich unter diesen Umständen mit der vom Ernst eines edlen und einsamen Gewissens in die Welt gerufenen Idee von Rembrandt dem Erzieher? Einige grundsätzliche Gedanken in Parenthese werden das Gesagte logisch an das Kommende knüpfen.

Es kann eine naive Tradition geben und gibt sie; es kann geben und gibt eine naive Erziehung. Unmöglich ist: Erziehung der Naivität; am allerunmöglichsten: Erziehung zur Naivität; unmöglich ist beides zum mindesten in einer Welt, von der jede listende Anzüglichkeit ausgeschlossen sein muß. Nun muß, so dünkt mir, folgen: Dinge, deren Schönheit, ja deren sittliches Gewicht als Bedingnis der Schönheit wesentlich in der Naivität besteht, wie es bei den benannten Bildern Rembrandts zum Evangelium die offenbarste Wahrheit ist, können nicht das Paradigma einer *bewußten* Erziehung sein. Naivität kann die *Form* einer Erziehung sein; es ist die beste; sie kann auf keine Weise der *Gegenstand* einer Erziehung sein — schon deshalb nicht, weil das Naive im Bereich des objektiven *Geschehens*, nicht des subjektiven *Tuns* liegt. Man kann nicht zum Geschehen erziehen. Man kann das Geschehen nur sich ereignen lassen. So kann die Naivität des Rembrandt, das ganze große und herrliche Kapitel seiner lokalen Naivität nicht ein pädagogischer Gedanke sein. Mir scheint, es wäre absurd, eine *contradictio in adjecto*, einen nationalen Geist auf die Naivität des Rembrandt zu verpflichten, die als die Mitgift seiner elementaren Natur — einer wahren »*Natur*« überhaupt — notwendig seine wesentlichste Eigenschaft ist.

Doch wie, wenn das »Problem« der Erziehung als Problem, demnach als sentimentalische Wendung des Geistes einmal ins Bewußtsein geworfen ist? Mir scheint: bewußte Erziehung finde notwendig ein System reflektierender, spekulativer, abstrahierender und — *mäßiger* Bezüge; sie finde historisch und finde mit grundsätzlicher Notwendigkeit die mittlere Achse, die man Norm nennt. Das Naive ist nicht »Norm«; es liegt *vor* dem Begriff der Norm, und er kann dorthin, wo es liegt, gar nicht zurückreichen. Norm bedeutet Moderation; Norm bedeutet Ausgleich; Norm bedeutet Mitte, »Bildung«. Sache der Naivität wäre es höchstens (wenn überhaupt ein Bezug stattfinden kann), von ihr abzuweichen. Allein: wie wird die Norm näher beschaffen sein? Ich

glaube: so wie sie war, oder ähnlich. Wie war sie — für unsere Zone nämlich, von der hier die Rede ist? Sie war *klassisch*. Es scheint mir nicht, daß die klassische Norm nur eben ein »Ergebnis historischer Verknüpfungen« wäre; geschichtlich knüpft sich nichts, das nicht im *Sinn* einer Situation läge — das nicht sein *sollte*; sein sollte als Ziel, nicht bloß sein müßte als Wirkung. Der Bezug des Erzieherischen auf das Klassische gehört im tiefsten Sinn zu unserem Schicksal. Die germanische Völkerwanderung war Schicksal. Zur höheren Variante der Völkerwanderung zivilisiert sich der »Deutschrömer«; das Heilige Römische Reich Deutscher Nation ist die weltgeschichtliche Formel des großen, herrlichen Verhängnisses; Luther kann die Größe der Unabänderlichkeit des Verhängnisses nicht rückgängig machen — zumal wenn der Ausbruch seiner starken Naivität sich dem feinen Hellenismus des Melanchthon zugesellt; und nirgends steht geschrieben, daß dem germanischen Geschick die *Tragödie* des Zusammenstoßes barbaresker Naivität mit klassischer Norm *erspart* werden müsse — vielmehr ist die Permanenz dieser Tragödie gerade die *Erfüllung* des germanischen Geschicks, das aus sich selbst schon ebenso zum Tragischen trachtet wie das romanische Geschick zur Einfachheit des Gelungenen. Der holländische Akademismus um Rembrandt kann die holländischen Bürger widerlegen — ihren besonderen Wert; jedoch er kann so wenig, wie er den Rembrandt widerlegen kann, dies Schicksal, unser Schicksal widerlegen.

Die Situation läßt sich grundsätzlich begreifen. Das Wesen des Nordens ist im Grunde immer barbaresk geblieben; es ist naiv; es ruht in der barbaresken Romantik und Idylle nordischer Natur; es ruht im planlosen, disökonomischen Temperament des Nordens; es ruht in allen Schichten des Gefühls; es ist irrational. Anders durch eine Fügung, die kein Sterblicher verantworten muß, das Wesen des Südens. Für ihn ist das Problem gar nicht gegeben; ist der Norden durch Schicksal Gefühl, durch Gefühl aber eine exzentrische Position »gotischer«, »barocker« Natur diesseits und jenseits der Achse, wie es der geographischen Verfassung des Nordens zukommt, und wird dem Norden von aller bewußten Erziehung notwendig die Mühsal zugemutet, sich auf eine Norm zu beziehen, so ist der Süden allerdings des paradoxalen, aber schicksalhaft tatsächlichen Vorzugs teilhaftig, *schon in seiner Naivität den Plan, schon in seiner Unbefangenheit die Norm, in seiner Klassik aber eine ganze, vollständige Naivität zu besitzen*. Das Temperament des Südens, klimatisch, geographisch, menschlich, persönlich, liegt *an* der Achse. Wir müssen nun differenzieren, was vorhin grundsätzlich gesagt wurde: das Naive sei nicht Norm. Wir müssen näher sehen: die Naivität des *Nordens* ist nicht Norm. Jedoch der Süden bedeutet nichts so sehr als den ebenso einfachen

wie wunderbaren Ausgleich des Naiven mit dem Normativen. Die Spannung, die uns peinigt, ist im Süden gar nicht vorhanden. Er ist die »Mitte« . . . Leuchtet nicht ein: was an Erziehung Bewußtsein ist, kann in einem absoluten Sinne nur *auch* zu solcher Mitte trachten, in welcher wunderbar und tatsächlich genug das Klassische Mittler und Garant des Naiven ist? Es handelt sich am Ende ja auch nicht so sehr um eine Frage des *Wesens* als der *Entfernungen*. Die germanische Geschichte des Mittelalters, die von keinem germanistischen Purismus widerlegt werden kann, hat den einzigen, tausendjährigen Willen, die Entfernung zu überwinden; aber allerdings hat mit dem Germanismus der Reformation ein anderes tausendjähriges Reich von minderer Glorie angefangen. Hätte die Kirche sich je des klassischen Motivs bedient, das ihr fast antipodisch gegenübersteht, wenn in diesem Kompromiß nicht die wahre Weisheit des Lebens läge — die eben auch ein Element des katholischen Gedankens ist?

Es wird nicht gesagt, daß die Haltung der Erzogenheit *mehr* bedeute als die Haltung der absoluten Natur. Es ist nur gesagt, daß Erziehung, wo sie bewußt wird, nicht die Naivität der Natur, nicht die Originalität des Temperaments zum unmittelbaren Ziel setzen kann. Ist es notwendig, auszusprechen, daß der naive Ausbruch und die naive Ruhe des Rembrandt so viel mehr ist als alle empfundene Erzogenheit am Spalier der Norm, mehr als alle Bildsamkeit des Klassischen, wie Natur mehr ist als alle menschliche Bildung, die letzte Instanz mehr als die vorletzte? Im Verhältnis dieses Gegensatzes also ist Rembrandt vielleicht mehr als alles Mittelmeerland. Nur daß dies Mehr nicht *gewollt* werden kann; nur daß es einzig darauf ankommt, es zu ertragen, wie man die Natur erträgt — erschreckt, begeistert und wieder erschreckt; nur daß Rembrandt »barock« ist wie die Natur selbst; nur daß er nicht handelt und nicht erzieht, sondern *geschieht*! Nur daß auch wahr bleibt: dem Süden ist auch das Klassische Natur; es ist nicht bloß die Haltung der schönen Bildung! Es ist vielmehr der Ausgleich schöner Bildung mit schöner Natur: die glückliche Übereinkunft der beiden, die glückhafte Verhältnismäßigkeit zwischen dem Sentimentalischen und dem Naiven und die wechselseitige Bestimmung der Bestände. Nur daß also, wo Rembrandt gegen die Norm steht, eine Natur auch gegen eine *Natur* steht — die unebene wider die ebene, die planlose gegen die planmäßige, die barbaresk-romantische gegen die »klassische«. Es kann auch die Frage sein, ob Rembrandt erwünscht ist; es kann die Frage sein, ob er angenehm ist; es kann die Frage sein, ob und wie lange man an ihm leben kann, ohne zu zerbrechen! Es kann die Frage sein, ob er uns ein Maß des Lebens zu geben vermag — für immer! Er bedeutet, wie er als eigentlicher Rembrandt in extremis lebt, ein eschatologisches Maß. Es gibt den legitimen

Antrieb des leidenschaftlichen Bewunderers, der von ihm, vom Ewig-Äußersten ans Mittelmeer entflieht. Man kann ein Leben nicht zwischen seinen Händen zubringen; *wir* können es nicht; er ist der einzige, zwischen seinen Händen leben zu können — und noch er trägt dies Vermögen in blutenden Flanken. Man kann ihn erleben, und er kann das *heftigste* Erlebnis eines Lebens, doch nicht die *Verfassung* eines Lebens sein — es sei denn der Einzigartigkeit seines eigenen Daseins. Wir wollen ehrlich sein und unsere leidenschaftliche Begeisterung für das absolute Naturereignis, das Rembrandt heißt, nicht aus dem Ganzen unseres Lebens reißen, so oft er uns anfährt und wegträgt gleich einem Orkan: er ist uns *allen* zu furchtbar, wie er sogar für Hendrickje zu furchtbar gewesen ist — wie an ihm starb, was um ihn war . . . Mit einem Wort: er hat das barocke Unmaß der Ausnahme, die eine der größten Entladungen der absoluten Natur selbst ist; einer Natur, die der des Südens so fern ist wie die Dünen und Stürme der Nordsee den Orangengärten, Limonenhainen und Olivenwäldern des Südens. Die Natur des Südens *ist* ein Garten. Die Natur des Nordens, gegen Mitternacht, ward ein Gegenstand der Kolonisation.

Es wurde in einem anderen Kapitel die präsumtive Lösung des Problems der Erziehung benannt: im Gleichnis, das »Vermeer« heißt. Die edle Sentimentalität seiner Kunst, die melancholische Beschaulichkeit der Sinne und Gedanken, das kostbare Maß seiner *Gesittung*, die ein selbständiges Äquivalent des Antiken genannt werden darf — dies alles ist ein pädagogischer Begriff. Reden wir nun nicht von einem *Erzieher* Rembrandt: aber dies ist wahr, daß es im Leben und Werk des Rembrandt, nämlich in der zeitlichen Mitte, um 1650, einen im höchsten Sinne *erzogenen* Rembrandt gibt. Wenn er nur der Rembrandt des bürgerlich gesitteten Selbstbildnisses von 1648 (der Radierung mit dem Hut) wäre, so wäre kaum von einer Epoche zu reden. Aber *ebendieser* Rembrandt ist der Maler des *Samariterbildes* von 1648 im Louvre. *Ebendieser* Rembrandt ist der Maler des schönsten seiner evangelischen Bilder; in eingezogenen Sekunden frage ich mich selbst, ob trotz dem Saul, trotz vielem Herrlichen nicht es gar das allerschönste »Werk« seines Lebens sei. Es *ist* ein »gutes Werk« im Sinne des Evangeliums — es *selbst*; nicht bloß, daß drin ein gutes Werk *dargestellt* wird. Man ermesse, von wieviel Bildern der ganzen Kunst man dies behaupten kann! So stände doch zuletzt, dem Alten Bunde zum Trotz, Rembrandt der Maler des Evangeliums inmitten seiner selbst? Ich glaube es zuweilen. Ich weiß es nie. Doch dies weiß ich, denn ich sehe es: Rembrandt ist diesmal durch das doppelte Tor des echten Evangeliums und der echten Antike getreten. Man nannte ihn ein absolutes Naturereignis. Ist er es? Wie könnte es einen Versuch der Definition geben, den er, der Unbegrenzte, nicht Lügen straffte! Dieser schreckliche Heide des Nordens,

dieser Barbar von Mitternacht her, dieser chimärische Romantiker aus halbdunklen Zonen, in denen jede Sicht der Norm (der menschlichen) verloren ist und die baren Elemente miteinander kämpfen; dieser furchtbare Mensch auch des Alten Testamentes, der wie sein Moses die Tafeln des Gesetzes ganz vorn zerschmettert, da sie vergeblich sind: siehe — er ist besänftigt; er ruht an der Achse; er hat die Entfernungen überwunden — auch er; er *ist* das Evangelium — ein griechisches Evangelium.

Man kann nicht sagen, der »Samariter« sei dem Vermeer nahe; er ist ihm durch das Maß der Gesittung, durch die Tiefe der Legitimität verwandt, aber er ist doch weit von ihm; er bleibt Rembrandt, und wenn Rembrandt einmal im erzogenen Geist empfindet, dann geht die Empfindung in Tiefen, neben denen die schöne Tiefe des Vermeer, ja die zuweilen fast magische Tiefe seiner sinnlichen Zuständlichkeit wie eine noble bürgerliche Oberfläche anmutet. Auch der legitime, der wie durch eine Gemeinschaft sittiger Kräfte des Klassischen und des Evangeliums geschlichtete Rembrandt geht ins *Letzte*, und der Begriff der edelsten Gesittung reicht für die Haltung des Bildes noch nicht zu, wenn er für die Tat des Samariters, für den *Geist* der Tat, der hier gemalt ist, je zureicht. Auch diese Legitimität hat den objektiven Hauch des Wunders; Gesittung im Bild drin und am gemalten Stande des Bildes wird ein vollkommenes Mysterium. Ist nicht schon dies ein Wunder, daß in Holland, in Rembrandt, mindestens dies eine Mal um die Mitte seines Lebens eine Verschmelzung des Evangeliums mit der schönsten griechischen Antike sich ereignet? Dies Bild ist mild wie die Nächstenliebe des Evangeliums. Es ist schön wie ein griechisches Relief, das, mit klaren Abständen in die Breite entfaltet, durch klare Zusammenhänge in der Breite verbunden, den allerchristlichsten der christlichen Särge zieren würde. Gänzlich Abstand und gänzlich Kontinuität ist dies Bild die wahre Allegorie des Ereignisses, das dargestellt wird, aber auch die wahre Allegorie der Verbindung erzieherischer Kräfte, die daran jenes Wunder der Gesittung gewirkt haben. Der Samariter steht im Abstand, den die geringe Geltung seines Stammes und, darauf erwidern, der eigenste Vorbehalt seiner nationalen und persönlichen Bescheidenheit ihm anweist; er steht zugleich im schönsten Verbande des Menschlichen; das Menschliche ist so antik, wie es christlich ist. Das Griechische, das Stelenhafte; das Antike, das Sarkophagische: es steht im gelinden Abstand dem Christlichen gegenüber, das sich in einer edlen Enthaltung von den sinnlichen Impulsen des Malerischen kundtut; aber man fühlt auch, wie sehr die eine Anschauung aus der anderen hervorgeht und mit ihr verbunden bleibt.

Nein, Rembrandt ist nicht »antikisch«. *Aber der evangelische Rembrandt hat in einem seiner höchsten Momente das Griechische mitgetan*, ohne das Hollän-

dische, ohne sich selbst zu verlassen. Am christlichen Niederländer, am evangelischen Sektierer geschieht das *Wunder* der Verwandlung ins Klassische. Sichtlich geschieht es von oben. Wenn je ein Bild begnadet war: hier ist es begnadet. Es ist ein Dank des Rembrandt an den Himmel für den Balsam, den Hendrickje bringt. Hendrickje! Ein Bild, das um sie gewoben wurde, die Frau aus dem verachteten Samaria der Dienstmagdschaft und des Kebsweibtums — *dies* Bild erfährt die Verwandlung ins Klassische; das Klassische aber erfährt die Verwandlung ins Evangelium.

Um zu wissen, welches der Bilder des Rembrandt im Louvre mir das kostbarste ist, bedarf ich keiner Erwägung mehr; ich bedurfte ihrer kaum in jener ersten Stunde, da ich nach zwölf Jahren die Reihe der Bilder des Rembrandt im Louvre wiederfand. Von Anfang an war offenbar: das schönste Bild des Rembrandt im Louvre ist das Bild des barmherzigen Samariters.

Im Louvre hängt das Bild des geschlachteten Ochsen. Es ist mit der ganzen Mächtigkeit des älteren Rembrandt gemalt; die Malerei breitet und tieft sich mit der meerhaften Größe, die das Maß und Unmaß seiner späteren Jahre ist. Es wäre wohl möglich, bei diesem Bild zu verharren, in welchem das Alter eines Künstlers eine Jugend zu werden scheint: die Weisheit der Erfahrung, die desillusionierte Sachlichkeit der reifen Jahre umschließt das Angreifende, die Radikalität der Jugend und ihre brünstige Lust, mit gewaltigem Ton die Romantik des Schrecklichen, ja Häßlichen aufzurufen. Andere werden auf ihre höheren Jahre akademisch. Rembrandt fängt akademisch an, und Sturm und Drang ist das Gesetz seiner Vollendung. Man würde den Alternden ausschweifend nennen, hätte er nicht eine Unabsehbarkeit der Tiefe, die uns zwingt, zu begreifen, daß jenes scheinbar Ausschweifende nichts anderes ist als die Nähe Gottes; hätte er nicht jene Zurückgetriebenheit, die ihn mit sich selbst vereinigt und ihn zum Mittelpunkt der Erde zu machen scheint . . . Fettgoldgelb und blutrot, fleischrot hängt das frischgeschlachtete Tier in einer kühlen Kammer aus Stein. Das Innere ist nach außen gespreizt; man sieht die Sperrhölzer, die den gewaltigen Thorax geöffnet halten. In den Stummeln der Hinterbeine ward das Tier an einem Holzgerüst befestigt, das sein Galgen ist. Schauerliches Gleichnis einer zweiten Hinrichtung. Ringsum ist braunes und purpurnes Dunkel; in blutigem Schwarz fällt der gigantische Schatten des geschlachteten Leibes nach vorn: auf einen Boden, der sonst ein schweres Grau mit grünlichen Rauchtönen ist. Das Gestänge des Galgens steht in warmem Braun; wer weiß, wie oft es von dem frischen Blut geschlachteter Tiere berieselt wurde, das daran säße wie ein Rost. Dies alles ist, wie das Schlachten selbst, eine Tat vollkommener Sachlichkeit. Dies alles ist, wie der geschilderte Vorgang und Zustand, die Handlung eines Mannes, dessen Ent-

täuschungen eine grausame Schule der Selbstverständlichkeit gewesen sind. Nirgends kann es weniger Illusion geben als hier. Doch nun geschah das Unerhörte: das Bild einer so entzauberten Situation wurde eine Appassionata. Das fette Goldgelb am Wanst des Ochsen wurde eine Emphase, ein Geschmeide. Das Fleischrot und Blutrot wurde Purpur um die Tiefe nicht mehr benennbarer Schmerzen einer ganzen Welt. Dies geschah. Und siehe — schon war es vorüber. In der Unmerklichkeit einer neuen Metamorphose war das Pathetische, die Möglichkeit des Pathetischen wieder vergangen und die fürchterliche Tonlosigkeit, die banale Erhabenheit, die nicht mehr zu kommentierende Wirklichkeit des Selbstverständlichen wiederhergestellt . . . Dies ist das Bild des geschlachteten Ochsen. Dies und noch vieles andere, das kaum gesagt werden kann: die Pracht der Farbe und des Auftrags, das Üppige in Gegenstand und Schilderung, das naturhaft Überlaufende der Materie und der malenden Darstellung, das Pastose der Substanz und der Kunst. Dies alles ist das Bild des geschlachteten Ochsen. Dies alles und das winzige Stückchen menschlicher Neugier, das hinten in der Gestalt einer Magd hereingafft; dies Stückchen Mensch, das nur ein winziger illustrativer Schatten ist, wie alles Menschliche an der Größe dieses Tieres, das einer Hekatombe gleichkommt, nur illustrativ sein kann; dies Stückchen Mensch, das aber dennoch nicht fehlen darf, damit zum Großen das Kleine gesellt und die Welt also ganz sei — so ganz, wie sie ist. Dies ist das Bild. Ist es nicht ungeheuer? Könnte ein Philosoph im Gewölbe — dort drüben saß er zwischen Licht und Schatten — über die Mechanik der Erde weisere und drastischere Aufschlüsse geben, als das Wortlos-Faktische dieses Bildes es vermag?

Aber das Bild des Samariters ist mir teurer.

Es ist mir noch teurer als die schönen und guten Augen der Hendrickje, welche die Schönheit und die Güte des braunen Blicks der Kreatur haben. Ist es nicht wahr, daß Tiere, Kühe, Rehe schauen, als sähen sie immer nur das Ganze, nie das Einzelne? So schaut Hendrickje; so kann sie schauen.

Das Bild des Samariters ist mir noch lieber als das Bild des Herrn und der Jünger zu Emmaus (auch als das schönere der beiden); lieber als das mild beschattete und süß belichtete, das weiche, von geistlicher Zärtlichkeit veredelte Gesicht des Titus-Engels, der, nach Bildung und Ausdruck des Antlitzes dem lesenden Titus zu Wien vergleichbar, dem Evangelisten Matthäus die reinste der Wahrheiten ins Ohr haucht; es ist mir lieber als das Bildnis des Juden mit der Pelzmütze, in welchem wie in einem Sinnbild alle schmerzlichen Entfernungen des Menschen von seinem eigenen Dasein zu blasser Traurigkeit gesammelt sind. Ja — das Bild des Samariters ist mir auch lieber als das Selbstbildnis eines gealterten Rembrandt, der alle Hoffnung aufgegeben hat und

über seiner Hoffnungslosigkeit noch die goldenen Brücken baut, indem er malt. Es ist mir lieber als die große Bathseba, an deren gewölbter Stirn, an deren geneigtem Haupt, an deren gesenktem, von langen Wimpern umflorten Blick der arme Rembrandt sich entzückt, deren wahren und reizlosen Leib mit den proletarischen Händen die Naivität eines Wüstlings Rembrandt so sehr für die Schönheit einer Antike hält, daß er aus diesem Glauben eine Wahrheit macht! Das Bild des Samariters ist mir endlich lieber als die gleißende Leidenschaftlichkeit der goldgelben Skizze, die dem Berliner Bilde der Susanna zugehört. Tiefer als die Skizze lebt auf die Dauer die große Bathseba des Louvre; aber es soll gestanden sein, daß die Skizze zum Berliner Bilde fasziniert; es sei auch gestanden, daß sie mich, trotz dem Samariter, lange, lange gehalten hat. Sie ist durchaus mit Gold gemalt. Der Leib der Frau, abschreckend holländisch, unedel, häßlich, gar noch nahe der Grenze des Verwachsenen, doch deshalb rührend, ist lauter gemaltes Gold. Die Haare sind rot; man konnte meinen, auch die braunen Augen seien rot. Ein Tuch auf ihrem Schoß: goldig-weiß und grüngrau. Ein Hintergrund: grünblau mit schwefligem Rosa. Einige teerbraune Tiefen. Das Bild ist, trotz dem Materiellen, trotz dem modellhaft Wirklichen, beinahe eine bloße Erscheinung; es ist, trotz dem Dichten, schier ein Gespenst — etwas wie die goldenblanke Silhouette einer Hexe; der Zauber ist die Malerei, deren lose und ungestüme Breite ebenso sehr fortfezt; wie sie festmacht, was sie bildet. Es ist ein unheimliches Bild. Wäre es eine zum beinahe bösen Phantom gewandelte Hendrickje? Welche Metamorphose ist der Unseligkeit des Rembrandt unmöglich? Welchen Pakt hatte ihm der Teufel nicht angeboten? Welche schreckliche Verirrung wäre dem traurigen, dennoch so gegenständlich sehenden Mann nicht geschehen? Ereignete sich an seinem Inneren nicht Tag um Tag ein Überfall? ein Mord? Wie sollte ihm nicht selbst das unbezweifelbare Gute ins Verdächtige gezogen sein? Wer kennt das Chaos seiner Erschütterungen, Ängste, Verwandlungen? Seht den Mann an der Staffelei: die Mütze sitzt ihm am Haupt gleich einem Verband; das Antlitz zerbröckelt vor lauter Mürbheit; Augen und Stirn sind müde, traurig, entsetzt — und still, unsäglich still; er schaut; das Antlitz sammelt sich in der müden, in der trostlosen Energie des schauenden Malerblicks, der aus der unbegrenzten Ferne schaut; der seine Genauigkeit verhehlt, ja gleichsam noch von sich selbst unendlich weit entfernt ist; hier steht, ihr munteren und verkrümmten Maler, ein schauender und malender Leichnam aufrecht an der Staffelei; die mürbste und unerschöpflichste der Hände führt den Pinsel auf der Palette mischend hin und her — mit der Müdigkeit einer alten Mühle: mit einer Müdigkeit, die aber schon das Wunder einer metaphysischen Handlung ist . . .



Der barmherzige Samariter

Einmal in unguter Zeit, in jenem Jahre 1648, das auch draußen einen Dreißigjährigen Krieg beschließen soll, wird er ein Bild der Mildtätigkeit malen. Er selbst wird zweiundvierzig Jahre zählen: Jahre genug, um schon zu gut zu wissen, was Wunden sind; der Jahre noch nicht zu viel, um an dem Dasein einer milden Hand irgendwo auf dieser Erde zu verzweifeln — einer Hand, die ihm nach der Vorsehung noch würde aufgelegt werden. Es wird die Hand der Hendrickje sein. Er malt eine leise, linde Apotheose der Guttat noch vor der ganzen Fülle der wohltätigen Erfahrungen, die den Namen der Hendrickje Stoffels tragen wird. Aber schon ist ihr Geist der gute Geist des Bildes, wiewohl sie in keiner irgendwie persönlichen oder auch allgemeineren Weise darin vorkommt. Dies Bild: es ist der Schlüssel zum Dasein mit Hendrickje. Ist sie nicht eine Samariterin im Sinn der Bibel? Fast liegt ihre Heimat schon jenseits der holländischen Welt: Hendrickje kommt von Ransdorp an der westfälischen Grenze. Samariterin ist sie zumal in einem gesellschaftlichen Sinne: sie — die Illegitime.

Im zehnten Kapitel des Evangeliums Lucae steht geschrieben:

»Der Schriftgelehrte wollte sich rechtfertigen und sprach zu Jesus: Wer ist denn mein Nächster? Da antwortete Jesus und sprach: Es war ein Mensch, der ging von Jerusalem hinab gen Jericho und fiel unter die Mörder; die zogen ihn aus und schlugen ihn und gingen davon und ließen ihn halbtot liegen. Es begab sich aber ohngefähr, daß ein Priester dieselbe Straße hinabzog; und da er ihn sah, ging er vorüber. Desgleichen auch ein Levit: da er kam zu der Stätte und sah ihn, ging er vorüber. Ein Samariter aber reiste und kam dahin; und da er ihn sah, jammerte ihn sein, ging zu ihm, verband ihm seine Wunden und goß darein Öl und Wein und hob ihn auf sein Tier und führte ihn in die Herberge und pflegte sein. Des anderen Tages reiste er und zog heraus zwei Groschen und gab sie dem Wirte und sprach zu ihm: Pflege sein; und so du was mehr wirst dartun, will ich dir's bezahlen, wenn ich wiederkomme. Welcher dünkt dich, der unter diesen dreien der Nächste sei gewesen dem, der unter die Mörder gefallen war? Er sprach: Der Barmherzigkeit tat an ihm. Da sprach Jesus zu ihm: So gehe hin und tue desgleichen . . .«

Es ist der Mann von draußen, der kaum Anerkannte, dem die gute Handlung nachgerühmt, der Name des Nächsten zuerkannt wird. Rembrandt, da er ihn malt, gibt ihm den Schimmer der Fremdartigkeit, die Weihe sichtlichen Alleinseins in der Welt. Es ist »der Nächste«, der allein bleibt. Er blüht im Bild wie die unendliche Sanfttheit einer fremden Blume. Schier ist ein Heiligenschein um seinen Kopf. Vielleicht, daß er ihn verdienen würde; denn wäre es nicht ein Martyrium, der Nächste, ja der geborene Nächste und dennoch allein zu sein? Man sieht ihn kommen; man sieht ihn gehen; man

sieht ihn im Kreise von Leuten; aber immer ist um ihn ein Schimmer, der ihn vereinzelt; immer ist um ihn eine Atmosphäre, die ihn für die anderen unsichtbar macht; er ist zu hell, um gesehen zu werden. Wie ist sein schöner Turban des Hochmuts bar; wie sanft ist seine Schulter, sein Arm, die Rechte auf der Brust, die der Linken verborgen bleibt, so offenbar die Rechte auch immer handle. Er steht auf der Treppe zur Herberge: ein leiser Führer des traurigen Zugs. Er wendet sich; welche innige Sachlichkeit der Wendung . . . Sie ist nicht nur eine Wendung von links nach rechts, sondern auch von oben nach unten — und eine Wendung des stillen, schamhaften Gefühls aus der Tiefe zur edelsten der Oberflächen. Der Blick des Samariters ist wie Samt. Es ist der Blick, den Hendrickje haben wird. Dies ist der Samariter. Er ist der Anstand der Bescheidenheit und, ach, des Selbstverständlichen.

Das Bild scheint kaum mit Farben gemalt zu sein. Alles steht in einem lilarotbraunen Ton, der wie ein sanfter Nebel, ja wie ein Hauch des Leidens über dem Vorgang und den Dingen liegt. Das Braune ist die eigentliche Region der Malerei des Rembrandt: Braun, das den Dingen der Erde geziemt, da sie aus Erde gemacht sind und wieder zu Erde zerfallen werden. Das System, das um das Braune geordnet wird, ist so beschaffen: diesseits Goldgelb, ja ein goldenes Weiß; jenseits als äußerste Entfernung Zinnober; diesseits etwa noch, stärker oder schwächer, ein Ausschlag ins Blaue; jenseits ins Grüne. In der Mitte breitet sich das Braune mit allen Varianten: vom Teerbraun bis zum Gold. In diesem Bilde nun sind Blau und Grün sogar gemieden. Höchstens, daß eine Ahnung, nur eine Ahnung des Blauen in gewissen lila Tönen verborgen wäre — die aber selbst fast nur eine Ahnung sind. Der Samariter steht in bleichem Weinrot, das kaum als Rot empfunden wird. Er ist mit seiner wenigen Farbe fast ganz in die Milde des lilarotbraunen Ganzen eingeschmolzen. So sehr er ein isoliertes Wesen ist, nach Standort und Art: er scheint im Bilde zu vergehen. Die stärksten Lichter, die höchsten Farbigkeiten treffen nicht ihn, den Eigentümlichen, Alleinigen. Das stärkste Rot ist Blut am Halse des Verwundeten (gleichsam als verschobene Mitte des Bildes und darum freilich nur um so schmerzlicher). Die hellste Stelle ist die goldweiße Schulter des Trägers, der den Geschlagenen von hinten ergriffen hat. Das Rot an der Mütze und an der Hose des Burschen links wird als Röte kaum gültig: zum Rand hin sinkt das Bild wieder in die Dämmerung des Tons vollends zurück; Rot mag noch sein, aber es hat an sich keine Existenz mehr. Der Himmel und die Stadt im Grunde draußen sind mit föhniger Röte nur leicht beschlagen. Dies ist alles. Es ist wenig; aber es ist so wenig, daß es schon unendlich wird. Ist das Vergehen nicht der Anfang der Unendlichkeit? Ist das Beinahe-Nichts der Farben nicht schon ein Mehr-als-Alles?

Wüßten wir nicht, daß der Geschlagene geheilt werden wird, stünde nicht die Gewißheit davon als eine stille, kaum wahrnehmbare Selbstverständlichkeit auf dem blassen Antlitz des Samariters, das unbewußt den besten Sinn der Weltordnung verbürgt — man müßte denken: dies Bild sei ein Bild der Agonie. Die Welt scheint zu Ende zu gehen; es wird Dämmerung und Nacht; niemand weiß, was nachher werden wird; die Figuren bewegen ihre eigene Realität schon wie im Unwirklichen — wie im Traum, wie im Vorhof des Jenseits. Der Auftritt der Leute, der unaussprechlich melancholische Mäander des Kondukts, noch mehr aber das Dasein der ruhenden Pferde im Bilde und vollends das Dasein der toten Dinge (des Gemäuers, der Hauswände, der Treppe, der Brüstung, der Fenster): alles steht in der (— kann man so sagen? —) objektiven Nachdenklichkeit, die solchem rätselhaften Augenblick des Übergangs entspricht. Nun geschieht nicht mehr, daß Menschen etwas denken; oder wenn sie es tun, so ist es das mindeste im Bilde. Der Augenblick ist gekommen, wo alles Menschliche und alles um den Menschen her ins bloß Dinghafte zurückkehrt. Aber freilich ist wahr, daß diesem Dinghaften, in welches das ganze Sein verwandelt ist, eine besondere Nachdenklichkeit innewohnt: das Nachdenken der Dinge selbst, das unaufklärbar Sinnhafte der Dinge, das rätselhaft Empfindende der Dinge — ihre Metaphysik, die so viel höher ist, so viel näher dem Grund der Geheimnisse als alles persönlich gefaßte und menschlich bewußte Nachdenken der Personen. So pflegt es zu sein, wo Menschen sterben. Dazu ist noch jenes andere da, das auch den Sterbestunden eigentümlich ist: das tiefe, tiefe, letzte Gefühl von den Abständen. Dies Bild ist ein Bild der Abstände; es ist ein Bild der Abstände, die nur auf dem Übergang vom Leben zum Tode ausgemessen werden. Ausgemessen? Ach, sie sind unausmeßbar. So scheint das Bild mit unausmeßbaren Abständen gemacht zu sein. Die Unendlichkeit eines Intervalls schließt sich an die Unendlichkeit des anderen Intervalls. Der Geschlagene, der in den Armen seiner Träger hängt, wird seufzen: wie weit sind diese tragenden Arme, die mich tragen, von mir entfernt; wie weit schon jenseits sind meine erbärmlichen Barfüße von meiner verbundenen Stirn; wie weit schon jenseits bist du von meiner Wunde, Samariter auf der Treppe; ist jenes Tor, vor dem du stehst, schon das Tor des Grabes oder gar die Tür der Ewigkeit? So wird er seufzen; nein: so wird es ihm zumute sein; denn er seufzt nicht mehr in seiner Ohnmacht. So ist es uns zu Mute. Der sanfte Glanz der Mauer dort scheint uns unerreichbar, ob uns auch zehn Schritte zu ihm hinführen könnten; die Leute, die mit der wirklichsten Neugier des Herbergenvolkes herschauen, wie Cervantes es kennt, sind ein unendlich entfernter Olymp von Zuschauern dieses armseligen Theaters; Engel sind sie nicht; sie sind Gesindel, dessen

einer den anderen betastet; aber ist das Gesindel nun nicht so gut wie ein Engelschor im Paradiese, den keine wonnige Zufriedenheit des Raffael jemals so überredend hätte malen können? Das ganze Leben auf dem Bilde rinnt aus dem sogenannten Wirklichen ins sogenannte Unwirkliche aus, so wie das Blut des Geschlagenen aus der Wunde des Lebens in den Vorabend des Todes oder der sterbensmüden Genesung rinnt. Die Menschen sind nichts mehr. Die Tiere sind mehr als die Menschen; sie stehen in ihrer Ecke dort, die Pferde, wie der Schöpfer sie gemeint hat — unverändert seit dem ersten Tag der Welt. Und wieder, wieder dies: es sind die Wände, sind die Mauern, Treppen, Brüstungen, es ist der Eimer über der Zisterne, ist das leere Fenster in der Mauer — dies also ist es, das am meisten nachzudenken und am meisten vom Sinn des Lebens oder Sterbens (wo läge denn der Unterschied) zu spüren scheint. Darf man es aussprechen, was fast nur im Übergang einer kaum zu messenden Empfindung aus dem Rätsel ins Rätsel zu gelten scheint — daß nämlich der Samariter selbst um so schöner ist, je mehr sein Dasein, leise umschimmert, dem Dasein der leise schimmernden Wände gleicht, die ihn rahmen?

Es wurde gesagt: dies Bild scheine ein Bild der Agonie zu sein; nur daß wir wissen: der Geschlagene wird genesen. Er wird genesen. Denn dies lehrt die Erfahrung: wir sterben täglich und genesen täglich. Wir wollen nicht lästern: der Tod wird uns dennoch überraschen; unsere tägliche Übung im Sterben und Genesen wird uns für den Tod und für die Auferstehung noch nicht so geschickt gemacht haben, daß wir den Unterschied des letzten Übergangs von den täglichen Übergängen nicht mehr merken werden. Das Letzte wird noch anders sein. Aber soweit das tägliche Sterben, das tägliche Überfallenwerden und Gemordetsein einen Menschen dazu geschickt machen kann, den äußersten der Übergänge vorzustellen und gar zu malen, soweit hat allen voran Rembrandt der Maler aus dem täglichen Sterben die Erfahrung dennoch gezogen. Am meisten tater es in diesem Bilde, in dem die ganze Traurigkeit der ewigen Agonie des Marées vorgebildet ist. Der Name des Späten darf genannt werden; denn schicklicher noch als die unbegreifliche Vollkommenheit des Rembrandt, die auf mysteriöse Weise über unsere Tage erhaben ist, so innig wir sie anschauen, ist die zersprungene Faust des Späten großes Gleichnis unseres kleinen Zustandes.

Die Historie des Bildes mit dem Samariter ist noch nicht beendet. Man muß noch wahrgenommen haben, in welchem Maße Rembrandt sich an diesem Bilde jener edelsten Leidenschaft enthielt, die ihn begeisterte: des Malerischen! Alles ist weit und breit gemalt; aber hier ist nicht, wie auf dem Bilde des geschlachteten Tieres, die Pracht des Geschmeides aufgelegt, die das Malerische

heißt; er enthielt sich des dicken Geschmeides; er ließ die sublimen Barbarei des Pastosen. Sie wäre dem Bilde nicht angestanden, in welchem der Samariter das Ende aller Eitelkeit bedeutet und stärker ist als aller Überschwang. Wie geht sein sanfter Blick in der geraden Linie der Sachlichkeit auf das Haupt des Geschlagenen; wie enthält sich das Werk der Barmherzigkeit aller großen Beredsamkeit; ist es nicht schlüssig, daß also auch die Malerei auf Malerei verzichte? Das Gemalte, das weit und breit und weich Gemalte, das großmütig Gemalte — es ist ein *Geist*. Man bedenkt kaum das Gemalte. Es ist; es tut sich kaum mehr dar. Was weiß man von ihm? Man hört das irre, idiotische Geschrei der Henne, die mit den Küken flüchtet.

Was dürfte sich dartun in solchem Bild, das zur höchsten aller Schicklichkeiten verpflichtet . . . Kaum daß sich das wunderbar leidende Antlitz des Geschlagenen noch dartun darf; das Antlitz der Mauer ist wichtiger als der legitime Schmerz des Elenden.

Am Ende aber wird wahr sein, daß auch dies Bild nur eine Stunde des Rembrandt gewesen ist. Man muß, so herrlich es ist, es immer noch im ganzen sehen. Dies ist das Unbegreiflichste: daß es neben diesem Bild, das alles zu sein scheint, noch ein Werk des Rembrandt gibt. Dort fliegt der Engel Raphael von Tobias fort. Dort brütet still die heilige Familie. Hendrickje küßt als Venus den Cupido, der Cornelia ist, und über die heroische Einfalt dieses Bildes wären Seiten zu schreiben. Köpfe schauen her — einer um den anderen gemalt von Rembrandt. Manches ist nicht von seinem Besten. Aber daß jenes Bild des Samariters nicht alles Übrige ausschließt, daß dieser Maler neben diesem Bilde überhaupt noch ein Leben hat — dies ist unfasslich. Der Faden der Spannung vom blickenden Auge des Samariters zum gesenkten Lid des Geschlagenen wäre Leben genug. Aber um ihn her ist noch alles andere.

Dies war die eigentümliche Spannung, vielmehr Lösung: daß Rembrandt, der Niederländer, der Naive, Lokale dort, wo seine Empfindung für das Evangelium am tiefsten wird, die schönste Schönheit griechischer Antike mitumfaßt, ohne dessen etwas zu ahnen; daß der erbitterte Sucher des Alten Testaments die reinste, edelste Süßigkeit des Neuen nicht erfahren kann, ohne über dies an sich schon wundersame Geschehnis hinaus zugleich noch an Gestalt und Seele der Antike zu rühren; so daß er, ohne dessen inne zu werden, sich doppelt überwindet, doppelt sänftigt, doppelter Erziehung teilhaftig wird. Ohne dessen inne zu werden; o ja; denn selbst die Tiefe und der lange Klang des Sentimentalischen im Bilde des Samariters hindern nicht die Beharrung der Naivität des Rembrandt, und so wird er vollends fromm, vollends griechisch; so wahr er Holland auch und sich.

Es ist gewiß ein Plan in dem Bilde. Aber der Plan, dies rembrandtische Gleichnis, ja diese rembrandtische Bestätigung der Norm scheint mit den wunderhaften Schönheiten des Unabsichtlichen ausgeglichen. Frommer, evangelischer Grieche: in einem Moment wurdest du Grieche, da du es am wenigsten dachtest, denn du wolltest nur evangelisch sein; die Gnade Gottes schenkte dir die Unterwelt der Hellenen dazu — denn mit der Oberwelt hätte er dir freilich ein Geschenk gemacht, das du nicht gewußt hättest zu handhaben . . .

Rembrandt verweilt um die Mitte seines bewußten Lebens einen schönen Augenblick lang in diesem Zustand, der an der zeitlichen Mitte auch der mittelste Weg des Geistes, aber ein adeliger Weg ist. Er malt um 1650 eine Variante des Themas vom Samariter. Der Überfallene liegt im Hemd am Boden; der Samariter im roten Mantel, mit buntem Turban bedient ihn aus der offenen Reisetruhe; in dem mittelsten Plan steht das weiße Pferd des Samariters, hinten ein Mann, der zu lesen scheint: es ist der Levit, der vorübergehend, ohne zu helfen, und nun, wie um sich zu entschuldigen, den Eifer des in ein frommes Buch vertieften Mannes affektiert. Das Klassische, im Louvrebild noch gleichsam verschwiegen, ist hier bis zur Oberfläche gedrunken; das Normative spricht aus jedem Zug der Komposition so deutlich, daß man denken könnte, hier habe Rembrandt es gesucht. Der Schimmel ist eine edle Formalität im Sinne der Italiener; der lesende Levit im roten Turban und trübbraunen Talar scheint eine Figur zwischen Carpaccio und Giorgione. Die meditative Sichtigkeit der halb dämmerigen Landschaft steht zwischen den Venezianern und Poussin: die klare, methodisch anmutende Orientierung der drei Pläne durch die Figuren und ihre Perspektivik, die Klassizität des Räumlichen überhaupt, das einfach und klar *gebildet* ist, würde jeden Italiener des Cinquecento auszeichnen und in der Tat dem Poussin anstehen. Das Klassisch-Normative, Balsamisch-Laue des Bildes ist so offenbar, daß man gefragt hat, ob das Bild dem Rembrandt überhaupt gehören könne; auch ob es am Ende nur ein von ihm übermaltes Stück sei. Mir scheint, man sollte die Spannweite des Rembrandt, den Spielraum seiner Verwandlungen nicht unterschätzen; man sollte überhaupt lieber von Verwandlung als von Entwicklung sprechen; jedenfalls erscheint es in der Zeit, der das übrigens signierte Stück gegeben wird, nicht unmöglich. Ist das Bild ein sicherer Rembrandt, so steht auch es auf einer Linie, die bei Marées ausmündet; erscheint der Name fremd, so mag einmal daran erinnert sein, daß dieser Klassische den Stil seiner Bildnisse an Rembrandt gebildet hat. Wie das Klassische aus dem Barocken kommen könne, erweist aber im Jahrhundert Rembrandts selbst die landschaftliche Konzeption des Claude Lorrain. Es gibt landschaftliche Zeichnungen des Claude,

die aus der barocken Hand des Rembrandt stammen könnten; kommt man von den gemalten Bildern des Claude, von ihrer sanften Gefäßtheit, so staunt man über das Barocke gewisser landschaftlicher Entwürfe des Claude nicht weniger als über die vorgetragene Klassizität jenes Samariters von etwa 1650.*

Die Klassizität ist ein Augenblick der Ausgleichung. Er mag Hendrickje verdankt sein. Aber wie Hendrickje auch Susanna ist und wie sie dem Rembrandt nicht nur beschwichtigend die Stirn, die Augen, die Hände, sondern entzündend auch die Begierden berührt, die Susanna umschwelen, so weicht die schöne Gelassenheit des klassischen Moments, ob er auch autonom, ob er echt ist, dem Andrang neuer Chimären, dem späten Weben gänzlich spiritualistischer Phänomene. Rembrandt radiert den Ölberg, die Drei Kreuze. Er malt die Samariterin am Brunnen, Emmaus. Er malt Maria von Magdala zu Füßen eines Heilands, dessen jenseitige Stimme spricht: rühr' mich nicht an . . .

Vom Wesen des Klassischen, der Norm ist das Wesen der Beständigkeit nicht zu trennen. Vom Wesen der Beständigkeit ist selbst auf jenes Samariterbild des Louvre ein schöner Schatten gefallen; wohl ist es »Übergang«; wohl ist es, nach dem guten Worte Verhaerens, das Bild des »unendlichen Mitleids«; aber eben im Unendlichen ist ja auch die Vollendung des Übergangs erreicht, nicht nur der Übergang selbst, und so kann der Übergang im Unendlichen auch still stehen. Vielleicht ist Stillstand und Bewegung im Unendlichen das Nämliche . . . Sicher ist, daß es wiederum Bilder des Rembrandt gibt, in deren unendlicher Atmosphäre neben dem Stillstand, ja an ihm auch das Bewegte des Übergangs empfunden wird: nicht nur das Ergebnis der Verwandlung, sondern die geheime Vibration ihres Geschehens, das kaum sichtbare Nervenbeben der Metamorphose. Das *Wesen* der Kunst ist die Verwirklichung des Widersprechenden. Die Empfindung, die vor der Berliner Studie von der Samariterin am Brunnen im Stillstand das Bewegte des Übergangs spürt, hat keine Ursache, sich zu verleugnen.

Einmal mehr ist nicht die malerische Üppigkeit der Paste das Wichtigste. Im Braun und Rot des schwer impastierten Bildchens, dem materialistischen Braun-und-Rot, von dem Decamps leben wird, im Graublau des Himmels gibt es auch ein »Vergehen«, ein Sich-Wandeln des Bildes. Dies Vergehen in der schmelzenden Kraft des Pastos-Malerischen ist jedoch nur Gleichnis, Zeichen, irdische Bedingung eines geistigen Übergangs. Nicht einmal die unmittelbare, sondern nur die mittelbare Bedingnis. Denn innerhalb des Malerischen noch ist nähere Bedingnis des geistigen Übergangs der *Raum*: der Hiatus zwischen

* Man sehe die Mappe mit den Zeichnungen des Claude, die, von Kurt Gerstenberg eingeleitet, als 43. Druck der Marées-Gesellschaft München 1925 erschienen ist.

Christus und der Frau. Dieser Hiatus bedeutet: wie weit ist es von dieser falschgläubigen Frau, die so fromm ist, zu diesem heiligen Mann, der das Göttliche, aber auch das Menschliche begreift? Im vierten Kapitel des Evangeliums Johannis gelangt Jesus aus Judäa fortwandernd an den Brunnen Jakobs zu Sichar in Samaria. Da kommt ein Weib aus Samaria, Wasser zu schöpfen. »Jesus spricht zu ihr: ‚Gib mir zu trinken...‘ Spricht nun das samaritanische Weib zu ihm: ‚Wie bittest du, von mir zu trinken, so du ein Jude bist, und ich ein samaritanisches Weib?‘ (Denn die Juden haben keine Gemeinschaft mit den Samaritanern.) Jesus aber antwortete und sprach zu ihr: ‚Wenn du erkennstest die Gabe Gottes und werder ist, der zu dir sagt: „Gib mir zu trinken“, du bätest ihn, er gäbe dir lebendiges Wasser.‘ Spricht zu ihm das Weib: ‚Herr, hast du doch nichts, womit du schöpfest, und der Brunnen ist tief; woher hast du denn lebendiges Wasser?‘ ...« Das Gespräch geht mit dieser wundersamen Dialektik weiter: der hat, bittet, und der nichts hat, kann geben; es ist ein Spiel der höchsten Verwandlungen. Jesus bittet endlich, die Frau möge ihren Mann holen; so will selbst er nicht sein — unus cum una ... Die Samaritanerin hat keinen Mann. Aber Jesus überbrückt den Hiatus der Unwahrheit nach der Weise des Propheten: »Du hast recht gesagt: ich habe keinen Mann; fünf Männer hast du gehabt, und den du nun hast, der ist nicht dein Mann; da hast du recht gesagt ...« Die Samaritanerin ist Hendrickje; wie sie Hendrickje ist, ist sie auch fromm; denn sie erwartet den Messias: »Ich weiß, daß der Messias kommt ...« Jesus spricht zu ihr: »Ich bin's, der mit dir redet ...« Doch über dem kommen die Jünger aus der Stadt, den Meister wieder einzuholen. Nicht nun, daß Rembrandt sich eine Weile messianisch dächte; nie wäre ihm ein Gedanke so fern. Aber die tiefrote Frau am Brunnen ist Hendrickje nach der Art ihres Lebens und der Bildung des Gesichts. Wie weit sie vom Geist des Herrn entfernt scheint, sie, die »Samaritanerin«, mit der »die Juden« keine Gemeinschaft haben, so nahe ist sie dem Geist des Herrn; es ist Rembrandt, der Maler, der dies verbürgt; er malt den Herrn als einen Geist in Abstand und Nähe; der Abstand, den der Hauch des Gesprächs bewohnt, ist schon in Nähe verwandelt; des neugierigen Kopfes zwischen beiden, der wohl fremde Zutat ist, bedarf es nicht, um die Ferne in eine unaussprechliche Nähe zu verwandeln. Und diese Verwandlung also ist es, in der dies Bild vergeht, um endlich wieder still zu sein, wie es zuerst still gewesen ist — zuerst, bevor der Meister die Zauberfäden der Verwandlung schlug.

Das berühmte Hundertguldenblatt (so benannt, weil schon vor Zeiten hundert Gulden für einen Abzug gegeben wurden — 1893 zahlte man einen der neun Abzüge des ersten Zustands gar mit fünfunddreißigtausend Mark) gehört jener Epoche an, die als die im besten Sinne eigentlich-klassische Epoche

Rembrandts begriffen wurde: es entstammt der Zeit um 1649. Es ist das Blatt, das dem Kenner und Sammler wohl am höchsten steht. Nur auf die Gefahr, gesteinigt zu werden, wird man wagen dürfen, die persönliche Empfindung auszusprechen: dies Blatt gehöre nicht den stärksten Kundgebungen des rembrandtischen Geistes an. Es ist dem Liebhaber sakrosankt. Es steht ihm über jeder Kritik. Und allerdings: »Kritik« wird dem Blatt nichts anhaben können. Es ist ein Bild der Vollkommenheit. Es ist untadelig. Es ist absolut schön: Es ist der legitimste Gegenstand der künstlerischen Bewunderung. Aber eben dies Absolut-Perfekte, dieser aufgeklärte Absolutismus der Perfektion — eben dies ist, was zwar nicht *gegen* dies Blatt ausgesprochen werden kann, aber die Empfindung anreizt, dem Blatt gegenüber in der Zurückhaltung zu verweilen, die das gegebene Verhältnis gegenüber dem Nur-Vollkommenen ist. Was an Rembrandt am stärksten erregt, ist nicht das Vollkommene, sondern das, was weniger und mehr zugleich ist als das Vollkommene. Dies Blatt ist das höchste Beispiel eines *qualifizierten* Radierers Rembrandt; keine Stelle darin, die den Liebhaber der feinsten graphischen Qualität, der höchsten unter allen überhaupt *denkbaren* Qualitäten des Graphischen nicht entzücken müßte. Aber noch einmal bleibt auch hier zu sagen: gegenüber den äußersten und innersten Zonen des Rembrandt ist die Bewunderung der Qualität kein zureichendes Verhältnis; der wesentlichste Rembrandt hat sich nicht genug getan, wenn er ein vollkommenes Kunstwerk geschaffen hat; seine mächtigste und seine zarteste Wirkung geht aus Beziehungen hervor, die auch über die unfaßlichsten Schranken des Kunstwerks noch hinüberweisen. Er ist einer von den ganz Großen, welche die Bezirke der reinen Kunst sprengen, weil sie ihrer allgemeineren Natur zu eng sind. Die letzten und ersten Wirkungen Rembrandts kommen aus moralischen, aus theologischen, aus dichterischen Bezirken; sie sind metaphysischer Natur; Kunst ist medial und selbstverständlich; sie ist dem Rembrandt, der hier gemeint wird, nur die sichtbare Metapher seines sittlichen Zustandes. Nie war eine Kunst weniger *l'art pour l'art*. Dies ist das Größte der Kunst Rembrandts: daß ihre scheinbare Freiheit, ihr sichtlicher künstlerischer Überschwang in der Tiefe seines moralischen Lebens und seiner religiösen Not *befangen* ist. Wo er die Kunst tut, da kann er sich, *sibi ipsissimo*, also nicht genug getan haben. Hier nun — hier ist *die Kunst* getan: die schöne, große, feine; sie, der alle Attribute zukommen, die der Kunst um ihrer selbst willen überhaupt zukommen können. Unnötig, umständlich zu versichern, daß dies alles in einem relativen Sinn gesagt ist. Es gibt fast keinen Strich von Rembrandt, der nicht mit jenem moralischen Element zusammenhinge, das im Verhältnis der Gegenseitigkeit erst den letzten Sinn aller Kunst ausmacht. Niemand leugnet, daß auch dies Blatt im Menschlichen gebunden ist.

Aber verglichen mit dem »Samariter« des Louvre ist es an menschlichem Geheimnis ärmer. Es hat den schwächeren menschlichen Ton: im Gegenständlichen und im Formalen. Das Menschliche ist durch die ausgebildete Vollkommenheit des Künstlerischen, dem neun Zehntel der Kraft des Künstlers unvermischt, vom Menschlichen gleichsam abstrahierend, angehören, *mediatisiert*. Das Künstlerische »an sich« ist aber nie genug Bürgschaft jener allgemeineren — moralischen, theologischen, dichterischen, metaphysischen — Spannung, die den Beschauer im Herzen trifft. Dies Blatt ist mit einer Vollendung komponiert, deren der sublimste Italiener, selbst Lionardo sich nicht zu schämen hätte. Es ist mit einer Unablässigkeit studiert und durchgearbeitet, die von keinem großen Akademiker je überboten ward. Aber in dem Verhältnis, in dem die künstlerisch-absolute Einläßlichkeit, die künstlerisch-absolute Natur der Konzeption — behelfsweise zu reden: das artistische Interesse zunahm, in dem das Maß also, in dem das Künstlerische spezifisch wurde, nahm die Dringlichkeit der moralischen Initiative ab; einer Initiative, mit der jedes inwendig überwältigende Werk dieses Barocken, dieses Mannes also eines wiedererstandenen Mittelalters, dieses gegenreformatorischen Protestanten anfängt und aufhört. Nur der Deutlichkeit zuliebe noch einmal ein allzu primitives Wort: die Kunst wird als *Kategorie* fühlbar, wo sie sonst nur als Metapher des Menschlichen fühlbar wird. Dies Blatt ist zwischen Innen und Außen in der Mitte. So bedeutet es, nimmt die rein künstlerische Intensität auch zu, doch eine Art von Abspannung des rembrandtischen Genius. Die künstlerische Intensität wird ihre eigene Individualität; eine philologische Individualität, mit der die Welt, das Dasein doch niemals *vollends* zu messen ist, so zäh, so klug, so gescheit und weise sie immer sei. Man konnte den »Samariter« des Louvre einen klassischen Rembrandt heißen. Um im Verhältnis zu sprechen: man würde das Hundertguldenblatt logisch-parabolisch, ja logisch-tatsächlich einen klassizistischen Rembrandt nennen müssen. Es war von Philologie die Rede. Man wird die wahren, spannenden Unmittelbarkeiten des großen Blattes mit der wunderbaren Heilung der Kranken im *Einzelnen* finden. Nun geht es auf. Hier sitzt der jugendliche Zuhörer, dessen »Ergriffenheit« sich dartut, da er mit eigener Hand das eigene Gesicht ergreift, wie um sich unter dem Eindruck des Wunders gewiß zu machen, daß sein Gesicht noch existiert, vor allem aber, um instinktiv ein sichtbares Gleichnis seiner inneren Verfassung zu geben. Dieser Jüngling ist gleichsam rudimentär der eigentliche Rembrandt mitten in der schönen — aber nur schönen — Entspanntheit des Ganzen, mitten in der Mittelbarkeit des gleichmäßigen und milden Gesamtbildes; des Gesamtbildes, das dennoch nicht das Bild rembrandtischer Totalität ist. Hier ist die Reihe der drängenden Miß-

trauischen; hier ist das Blatt *gereizt*; hier ist es Rembrandt. Doch wie oft fühlt man sonst im Blatte nichts als das bare Bewußtsein einer schönen Komposition, die wohl einen schönen akademischen Gedanken mit der niederländischen Wahrheit substantiiert, aber dieser Wahrheit weder einen unmittelbaren noch einen metaphysischen Ausdruck gibt, sondern zwischen dem Unmittelbaren und dem Metaphysischen (den eigentlichen Räumen und Zeiten des Rembrandt) in der Mitte bleibt! Rembrandt ist einmal klassisch: im Bild des Samariters. Im Hundertguldenblatt mäßigt er sich und mit ihm selbst das Wunder, das nun ja eigentlich gar keine *Erscheinung* mehr hat, zu seiner eigenen Akademie. Es ist eine erlesene, eine höchst kostbare Akademie; wer möchte nicht ihr Schüler werden! Aber den Meister allein betrachtend, um des Rembrandt, nicht der Akademie willen fand der Dichter Verhaeren ihn hier unter dem äußersten Maß, welches ein Unmaß ist.

Vom Standpunkt der Qualität wird ein Blatt wie das des Ölbergs mit dem Blatt der Krankenheilung auf keine Weise verglichen werden können. Wie kommt es, daß dies kleine und improvisierte Blatt mehr aufregt? Es hat den Zauber metaphysischer Tragweite, wo dem Hundertguldenblatt vom Wunder der Krankenheilung fast jedes Geheimnis der Metamorphose fehlt. Hat Rembrandt in dem Lustrum zwischen 1645 und 1650 noch einmal auf höherer Plattform den Gedanken von 1632 aufgenommen — den Gedanken akademischer Möglichkeiten? Hat Jan Six, der ihn nach Saskias Tod wohl auf das sixsche Landgut Elsbroek bei Hillegom lädt, der ihn überhaupt auf seine feine Art zu retten sucht, ihn ernstlich auf diese Bahn gewiesen? Rembrandt radiert ihn mit peinlicher Genauigkeit, so wild er ihn skizziert; auch ist das Selbstbildnis mit dem Hut da. Die Kombination scheint nicht unmöglich. Sie trifft wohl ein wirkliches Verhältnis; aber die Unternehmung hätte keinen Bestand.

Nein. »Dir wirst du nicht entfliehen.« In dem Moment des Samariterbildes erschöpft sich die Möglichkeit. Dies eine Mal ist vor Gott genug.

Die Drei Kreuze illustrieren heftig den Umschlag der Situation. Im ersten Zustand ist eine Konzeption gefunden, die zwar leidenschaftlicher ist als die des Hundertguldenblatts, aber doch nicht *gänzlich* unvergleichbar neben dem berühmten Blatt steht. Man fühlt den Zug der Komposition; man fühlt das bewußte Schauspiel der Komposition. Man fühlt den ersten, das zweite namentlich im linken Vordergrund; doch fühlt man auch, wie sehr dies Blatt zuerst auf philologische Ausführung angelegt war. Im Hintergrund nur, zwischen den Kreuzen, sind einige Figuren (ein Verzweifelter mit erhobenen Händen hier, zwei Berittene dort), an denen die Unmittelbarkeit und metaphysische Tragweite der Hand Rembrandts fühlbar wird. Und nun — was

ist mit diesem Blatt geschehen! In einem heftigen Anfall der Scham, verzweifelter Scham verwandelt Rembrandt die Radierung gänzlich. Die exakte Gruppe links vorn wird vernichtet; sie wird grausam sabotiert. Das ganze Blatt wird sabotiert. Es geschieht nicht nur, daß Rembrandt den schwarzen Wetterhimmel darstellt, der über Golgatha aufgeht oder vielmehr zugeht. Die barocke Unmittelbarkeit seiner Natur tut mehr, Furchtbareres: sie läßt ein Gewitter über die Radierung gehen — über sie selbst! Es ist ein Gewitter, wie kein Naturalismus es bilden könnte. Wird hier das Bild wie Wirklichkeit behandelt, wird es von einem Wetter zerstört, das Wirklichkeit ist, so ereignet sich die Katastrophe nicht im Bereich des »Naturalismus«. Er ereignet sich im Bereich des Metaphysischen selbst, wo die Unterscheidungen den Namen verlieren. Er zerstört sein Werk, als ob Gott selbst es zerstörte. Ein Übergang bleibt übrig wie Sintflut, wie Jüngstes Gericht. Es bleibt ein Gewimmel, das sich dauernd in Gewimmel verwandelt. Das rechte Kreuz vergeht in der Nacht. Das linke wird unkenntliche Chimäre. Das mittlere, das Kreuz des Herrn, hält seine Wirklichkeit von ehemals, so wie im Krieg auf einem Friedhof, der ein Schlachtfeld ward, ein Kruzifix unbeschädigt mit gleichsam vorgeschichtlicher Seltsamkeit deutlich blieb. Es ragen zwei Figuranten: zwei Reiter; sie sind wie versteinert; sie sind wie Menschen, die von einer Katastrophe in Mechanismen verwandelt wurden.

Es ist die Metamorphose durch die Zerstörung. Sie haben den Herrn des Evangeliums gekreuzigt. Die Welt mag untergehen. Es mag schwarz werden, Nacht; nichts ist mehr wert, gesehen zu werden. Man wird die Welt wieder ertragen können, wenn er von den Toten auferstanden sein wird.

Er wird auferstanden sein. Die große Ahnung ergreift den Rembrandt schon, ehe er die Kreuze radiert. Schon 1651, zwei Jahre etwa vor der Entstehung der Kreuze, malt er das »Noli me tangere«.

Im Jahre 1639 radiert Rembrandt das Blatt vom Tode der Maria. Der Tod der Mutter Neeltje wird erwartet, und um die Gesundheit Saskias ist es nicht gut bestellt; es ist wohl Saskia, die in einem gezeichneten Blatt als Bettlägerige voll melancholischer Gedanken zu erkennen ist. Ob familiäre Dinge dem stets aus dem Familiären nehmenden Rembrandt Visionen vom Tode nahebrachten, ob seine Phantasie an anderen Erlebnissen Nahrung fand: schon 1639 zeichnet er das Bild des Todes mit einem vollkommenen Begriff von der Verwandlung als das echte Bild des Vergehens: die Substanz des Lebens wird in dem Verhältnis blasser, dünner, als der Blick dem Antlitz der Muttergottes näherkommt; sie selbst, Maria, vergeht mit der Zeichnung, aber es entsteht aus der schwindenden Maria und aus der schwindenden Zeichnung nicht das Nichts, sondern das Licht. Es wird nicht das Nichts gezeichnet, sondern im

Verhältnis der abnehmenden Entfernung vom Angesicht der Sterbenden das zunehmende Licht. Es wird schon 1639 radiert: die Verwandlung des Materiellen ins Immaterielle, der leiblichen Substanz in den Geist. Dies geschieht im Jahrzehnt des Bildes von der Blendung Simsons, ja wenige Jahre danach. Es geschieht nicht als ein Bild der Minderung des Wirklichen; vielmehr ist Rembrandt von der unteren Wirklichkeit in die obere Wirklichkeit aufgestiegen; schon ist das Immaterielle ihm stärker als das Materielle, das Dichterische stärker als die Konstatierung; die Realität des gleichsam *aufgehenden* Todes, eines Todes, der nicht Vernichtung, sondern Blüte zur Frucht des ewigen Lebens ist, hat ein intensives, ja penetrantes Dasein. Soweit reicht die Inkubation des Metaphysischen zurück. So alt ist die Metapher Rembrandts: *μεταφορά* — das Hinübertragen. Die Feststellungen diesseits kommen gegen Engel und Wolken nicht mehr auf; der Lesende am Betpult ist beinahe nur mehr eine artistische Konvention: Repoussoir, von dem als eigentliche Wirklichkeit des Blattes der Geist zurückspringt, so daß zuletzt die Realität des Mannes mit dem breiten Rücken das Unwirkliche des Phantoms gewinnt. Nur der Geist ist wirklich; die Materie hat keine Existenz. Rembrandt beginnt, die Schlacken hinter sich zu werfen.

1651, zwölf Jahre später, ist Rembrandt so sehr im Besitz der Wahrheit, daß er das *Noli me tangere* malen kann. Wie unbegreiflich hangen bei diesem Menschen die Voraussetzungen ineinander und wie seltsam streiten sie, ohne der schönen Einheit der Wirkung zu schaden! Der edelste Ton des klassischsten Bildes, des »Samariters«, war die Immaterialität der Erscheinung, die einem Hauch gleiche Zartheit der Paste. Rembrandt malt das *Noli me tangere* eher mit dichterem, obzwar auch durchaus ebener, glatter Paste, aber das Geisterhafte des Bildes ist nicht schwächer, sondern drastischer. Er bewirkt das Wahrscheinliche der Wirkung selbst mit der Unwahrscheinlichkeit der Voraussetzung; keine Polarität wird der Einheit seiner Person gefährlich; keine ist ihm zu weit gespannt; je entfernter voneinander Voraussehung und Wirkung sind, desto stärker ist die Kraft der Verwandlung. Auch dies ist ein Aspekt des Rembrandt.

In mittelschwere Pasten ist dies Bild der Töne gefaßt: ein Grund von versinkendem Schwarzoliv der Bäume links, des Felsens rechts; ein Inkarnat des Herrn, das lebend anmutet, denn es entbehrt nicht des Bräunlich-Rosigen; ein weißgoldenes Tuch um seine Lenden; Violettschwarz der Trauer um Maria Magdalena; schwache Helle unten an den Stämmen; links über den Bäumen etwas Himmelshelle, doch gleichsam oxydiert; ein schwarzer Flecken unter den Füßen des Christus; um die nackten Beine des Herrn ein Schatten, der ihre Farbe bleig macht; ein wenig bräunliche Helligkeit vor dem Salben-

gefäß der Frau; ein wenig Durchsicht, eine Ahnung von Durchblick links hinten zwischen den Bäumen. Zumal der Rumpf des Herrn ist, sieht man näher, von einiger Materialität. Es ist unbegreiflich, wie Rembrandt ihm dennoch den Charakter des Geistes gibt. Hier ist gemalt; der Leib des Herrn ist nicht ein Hauch. Man könnte von einer soliden Malerei reden; man ist erstaunt, sie gerade hier zu gewahren; allein sie besteht als sehr konkrete formale Situation. Dennoch ist das Bild des *Geistes* gelungen; die Malerei *verwandelt* sich selbst zu dieser Wirkung. Dies mußte wohl vermocht werden, damit das Paradoxeste gelang: eine vollkommene Leiblichkeit, die vollkommener Geist wäre. Und nicht Christus allein ist Geist. Er verwandelt den ganzen Garten und die Entzückung der Frau in eine metaphysische Verfassung. Um diesen Leib ist ein schimmerndes Ambiente von kostbarer Heimlichkeit: dem Sterblichen, dem Sterbenden bricht Schweiß aus den Poren, dem Auferstandenen Licht — ein lichter Dunst, ein lichter Nebel. Es ist ein Leib, der aus sich leuchtet; aber er leuchtet mit einer metaphysischen Diskretion — als wäre nicht er selbst es, der leuchtet. Von dieser Diskretion lebt noch das Licht in den Augen der Entzückten und auf ihrer weißen Nonnenbrust; so lebt das dämmerige Licht im Park; die Welt hat kein Licht als dies, und die bleichen Helligkeiten da und dort sind liegengebliebene Spuren der lichten Füße und Schultern des Heilandes — Schimmer, die er vergaß, die er schenkte.

Der Spiritualismus Rembrandts, den schon die Skizze des Six von 1647 ähnlich erfahren hat, mündet in den Emmaus-Bildern des Louvre. Das eine ist von 1648 datiert; es gehört also dem Jahr des »Samariters« an. Das zweite mag um 1661 gemalt sein.

Die beiden Bilder sind nicht die einzigen, die von Rembrandt zu der Szene in Emmaus gemalt sind. Aus dem einen Jahre 1648 sind uns zwei Varianten erhalten: außer der des Louvre die im Format größere, doch schwächere der Kopenhagener Galerie. Und merkwürdig genug: schon der Leidener Rembrandt hat sich mit diesem Thema beschäftigt; es gibt ein kleines, etwas skizzenhaftes Stück, das gegen 1630 entstanden zu sein scheint und in das Musée André-Jacquemart in Paris kam. Dies frühe Bildchen ist sehr auf den Effekt gestimmt; nicht so sehr das Geistige, als das Sensationelle des Vorgangs wird gefaßt; Christus ist als graue Silhouette gegen eine grell belichtete Wand aufs Schärfste profiliert; die Gebärden und Haltungen des Entsetzens bei den Jüngern sind allzu exzentrisch; ein Stuhl ist umgestürzt; ein Schnappsack an einer Säule, im Hintergrund ein Küchenfeuerchen, vor dem die Silhouette einer Magd hantiert, macht die Alltäglichkeit der Umwelt nur deutlich, damit das Sensationelle des Geschehnisses sich um so drastischer davon löse. Es ist viel Theater in dem Bildchen; viel naives Theater, jugendlich naives Theater, das

nicht nur auf ein Maximum erpicht ist, sondern zugunsten dieses Maximums auch einen Apparat verhältnismäßig äußerlicher Mittel in Bewegung setzt; noch ahnt Rembrandt nicht, wieviel man mit der Enthaltung erreicht. Aber dies wird deutlich: Rembrandt ist von Anfang an in sich selbst gegenwärtig; er wird nur aus sich hervortreten und in sich zurücktreten müssen, um vollends er selbst zu werden — und es werden nur einige Erfahrungen zu machen sein, die Verfehltes widerlegen, Richtiges bestätigen, damit der Maler »in sich gehe«, »zu sich komme«. Man faßt es zwar kaum: dieser Rembrandt, der das kleine Stück von etwa 1629 gemalt und darin schon eine fast spiritistische Konzeption des Geistigen bekundet hat, wird drei Jahre später die Materialität der tulpischen »Anatomie«, ihr totes Leben malen; solcher Umwege wird er bedürfen, um eines Tages das Eigentliche zu tun! Er wird ihrer in der Tat bedurft haben. Aber er wird auch glücklicherer Umwege bedurft haben: es wird seine Sache gewesen sein, die Landschaft Gottes »im Geist und in der Wahrheit« anzubeten; es wird auch seine Sache gewesen sein, die untere Realität der »Nachtwache« durch die höhere Wirklichkeit der »kleinen Hexe« zu widerlegen und aufzuheben — jener kleinen Hexe, die ein Bild des Geistes, ein Geschöpf von astraler Leiblichkeit ist. Er wird erfahren haben, wie um ihn her die Leben schwinden: wie die Kinder gehen; wie Saskia siecht, um einem Sohn ein Leben zu lassen, das selbst nur siech ist. Zuletzt wird er noch Hendrickje vergehen sehen: die Frau, die in der gesunden Fülle leiblichen Daseins gestanden ist. Nicht davon zu reden, wie die Materialität des *eigenen* Daseins vergeht: wie aus dem Bürger Rembrandt, dem schwindenden, der arme Mensch kommt, aus der üppigen Raupe der herbstliche, schwerfliegende, melancholische Falter, den man den »Trauermantel« nennt; er ist violettbraun mit knochengelbem Saum . . .

1638 wird Rembrandt den »Gärtner« malen. Das Bild des Buckingham Palace wird in der Tat das Bildnis eines Gärtners sein; vielmehr, als es im Sinn jenes zwanzigsten Kapitels des Evangeliums Johannis gelegen ist. Maria von Magdala spricht am leeren Grab zu den Engeln: »Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben. Und als sie das sagte, wandte sie sich zurück und sieht Jesum stehen und weiß nicht, daß es Jesus ist. Spricht zu ihr Jesus: Weib, was weinst du? Wen suchest du? Sie meint, es sei der Gärtner . . .« So steht im Evangelium Johannis. Der Rembrandt des Jahres 1638 macht aus der Szene ein wahres Pastorale. Die Grabengel scheinen Marmorfiguren eines Barockparks; Jesus selbst ist im Gartenhut, ist von einer barocken Eleganz, sein Schritt beinahe, dies *eine* Mal beinahe die Geste einer Oper. Diese Travestie wird nicht durchschaut werden; Rembrandt wird erst das Braunschweiger Bild gemalt haben müssen, damit

Maria sagen könne: »Rabbuni — das ist: mein Herr!« Die Metamorphose bedarf dieses zweiten Bildes.

Im Jahre 1648 wird der Spiritualismus Rembrandts an der Mitte des Weges angekommen sein. Dies ist das Jahr, in dem das erste der Emmausbilder des Louvre entsteht. Es ist das Entzücken Fromentins, Verhaerens; und sicherlich gehört es zu den schönsten Bildern, die Rembrandt gemalt hat. Der Zauber der grauen, braunen, blauen Töne, das Rot, das zwischen ihnen aufkommt, ist unbeschreiblich; die Bewegung des Malerischen ist zart und dennoch nicht ohne die große Energie, die den echten Rembrandt nie verläßt. Man begreift, daß Fromentin und Verhaeren das Antlitz dieses Christus den italienischen Heilandshäuptern vorziehen; ja daß Verhaeren zu sagen wagt, der Christus dieses Emmaus sei so überzeugend, daß die Christusgesichter der Raffael, Leonardo, Tizian, Rubens daneben »oberflächlich« erschienen; so daß ein sonst nicht jeden Sinnes entbehrendes Wort des Burckhardt widerlegt wird, das da lautet: Rembrandts Christustyp sei eine »jammervoll widrige Bildung«. Man begreift nicht, daß Jakob Burckhardt dies kostbare Bild als »ein fleißiges und nicht anstößiges Bild« nur eben zu ertragen weiß. Dennoch fehlt dem Bild etwas — oder (was hier das nämliche wäre) es ist ihm etwas zu viel gegeben. Rembrandt empfindet diese Aufgabe: den Gegensatz zwischen dem Astralen Christi und der naiven Realität der Jünger darzustellen; den Gegensatz zwischen oberer und unterer Wirklichkeit. Daß diese Aufgabe empfunden werden kann, ja naheliegt, ist verständlich; aber es ist die Frage, ob sie empfunden werden soll und ob sie lösbar ist. Rembrandt malt einen visionären Christus; er chargiert die Jünger mit ihrer sozusagen subalternen Wirklichkeit. Es entstehen in *einem* Bild *zwei* Reiche; das eine ist visionär; das andere ist, wenn ein übertreibendes Wort gesagt werden darf, dem Genre benachbart — wiewohl dem Genre in Rembrandts Maßen. Der Diener genügt nicht, die Unvereinbarkeit der Konzeptionen zu überbrücken, so schön er zwischen ihnen steht; ja selbst die Einheit des Malerischen ist noch nicht genug, die Zwiefältigkeit der Erscheinung in Eins zu bringen. Rembrandt selbst empfindet die innerste Unversöhntheit des Zustandes. Er würde die Variante von 1661 kaum malen, vor allem kaum *so* malen, *wie* er sie malt, wenn er den Zwiespalt nicht empfände. Die Wand ist von dem Bild des Jahres 1648 schon ganz in die Gewalt des visionären Christus aufgenommen, der Diener halb. Aber dies ist nicht genug! Nichts darf außen, nichts sozusagen *vor* dem Bilde bleiben, nichts außerhalb des Banns der Erscheinung Christi; und es genügt nicht, die Gegenwart des Banns durch Jüngergebärden auszudrücken, die mit der Materie der unteren Wirklichkeit substantiiert sind. Die Aufgabe des Kontrastes durfte also gar nicht gestellt werden; oder wenn sie gestellt war,

so war sie innerhalb der *geistigen* Form (nicht bloß der malerischen) zu lösen, in welcher die magische Erscheinung des Herrn, seine bannende Kraft ausgesprochen ist. Man kann in *einem* Bild nicht *zwei* Realitäten malen. Es muß also mehr geschehen, als der Wortlaut des Evangeliums zunächst zu fordern scheint: die Jünger müssen mit ihrer Erscheinung in die Metamorphose des Herrn *hineingezogen* werden. Sie müssen im Anblick des geistigen Vorgangs gleichsam selbst zu Geistern werden. So geschieht es im Louvrebild von etwa 1661; und dies ist die Überlegenheit dieses Bildes über alle Varianten. Alles wird Geist: selbst das Fenster; selbst das über der Stange hangende helle Gewand; selbst die Gitterstange, die schon in der gegenständlichen Erfindung den Tisch mit den Speisenden als einen besonderen Zustand aufs feinste entückt und ein dem Bildgeist wunderbar analoges Motiv ist. Es ist kaum nötig, von der Schönheit des Malerischen zu reden, das zugleich locker, geöffnet und fest, ja drastisch ist. Das Malerische ist mit der Selbstverständlichkeit seiner weißlichen, grauen, bräunlichen, gelblichen, rötlichen Tonalitäten, welche ihre eigene Asche zu sein scheinen, und seines freizügigen, abstrahierenden, auch wiederum konsolidierenden Impasto eine Angelegenheit zweiter Ordnung: folgsam hinter der Einheit eines Gedankens, der alles in die Einheit der Verwandlung zieht. Wäre es zuviel, daß Rembrandt auch die Jünger, auch alles Wesen ringsum in Geist verwandelt hat? Was wäre denn die Wirkung eines Geistes, wenn er nicht *alles* ringsum zu Geist zu machen vermöchte, so daß der Lebende sich selbst nur noch als eine geistige Wirklichkeit empfindet? Ist dies nicht das Wenigste, das von der Kraft des Geistes erwartet werden muß? Und eben dies ist Glück und Sinn des *Bildes*, auch solche Verwandlung noch ausdrücken zu können. Nun bedarf es auch keiner sensationierten Gesten mehr, keiner stürzenden Stühle, überhaupt keines dramatischen Apparats: es ist Wirkung genug gezeigt, wenn gezeigt wird, daß das Leben der Jünger, der Dinge, ja auch der einströmenden lichten Abendluft am Geist des Herrn *vergeht* — um höchste Wirklichkeit zu sein.

Der Rembrandt, welcher diese Form der Ahnung gefunden hat, ist selbst vom Geist des Herrn berührt und verwandelt. Dennoch findet er, die Summe seines Daseins zu sichern, keine andere Formel als diese: den Verlorenen Sohn. Er, der genug getan hätte, wenn bloß das gute Werk des Samariters aus seinen Händen getan sein, von seinen Fingern empfangen und gespürt sein würde (wie ja die fromme Passivität den Stil jenes Bildes vielleicht am innigsten bestimmt) — er sagt: mein Leben ist vertan; ich bin verloren; ich habe nichts zu machen, als unterm Herzen des Vaters um Gnade zu betteln, damit nicht auch er mich verwerfe, wie ich es verdiene . . . Rembrandt malt den »Verlorenen Sohn« des Jahres 1669, welches das Jahr seines Todes ist;

er malt seine ultima ratio — seine ultima irratio. Er hat seine letzten Farben zur Hand: Gelb, Rot, Weiß, Schwarz und etwas Grün, das er ins Olivene mischt. Er hat die letzte Fülle der Paste, die letzte Energie des Drucks und Zugs. Er bildet ein Bild, wie die letzten Erfahrungen seines schon stockenden Herzens, eines Herzens, das aussetzt, das nur nach beklemmendem Hiatus den Schlag noch einmal aufnimmt, es ihn gelehrt haben: ich bin vor Gottes Knien allein; ich sehe nicht höher als bis zu seiner Brust; mein kahler Scheitel reicht bis zum unteren Rand seines Herzens; in seltsamer Entfernung stehen rings die wenigen Zuschauer — schon sehe ich fast nicht mehr die Neugier und schmerzliche Andacht der Frauen im Hintergrunde; unendliche Leere ist zwischen ihnen und mir — ein unermeßlicher Abstand wie vom Leben zum Tode; ich knie abseits vor Gott, und so werde ich wohl in der Mitte angekommen sein; ich fühle die Breite seiner guten Hände auf meinen Schultern, und ich spüre an der Gegenwart seiner Lenden endlich, endlich, daß er existiert; das geneigte Haupt seiner Nachsicht sehe ich nicht, aber ich weiß es; in den Nacken zwischen meinem Kopf, der eines Sträflings genauer Kopf ist, wird kein Beil fahren, und auf die nackte Sohle kein Rutenstreich . . . So bin ich endlich nirgends, überall, gänzlich auf der Seite und in vollkommener Mitte.

Die Falten des Leinenkittels zeichnen sich mit der Reinheit der Bildung eines antiken Steines. Der Rücken, den sie kleiden, ist der Rücken des Geringsten, der bei den Schweinen lag und Treber fraß. Wo bestände aber noch ein Unterschied, ja nur die Alleinheit eines Wesens, wenn die Verwandlung anhebt, die alles in der Liebe schmilzt, damit es unendlich werde?

SIEBZEHNTE KAPITEL

DAS GANZE ODER DIE VERWANDLUNG

IN seiner letzten Zeit malt Rembrandt das Familienbildnis, das der Braunschweiger Galerie gehört.

Das Bild lebt in zwei Zonen. Die sitzende Mutter und das sitzende Schoßkind sind die rote Zone. Das größere Töchterchen zur Linken, das im Profil, steht zwischen Oliv und Gold, das nach Ort und Alter mittlere in grünem Blau. Der Vater steht in Schwarz. Der Grund ist für den ersten Anblick teerfarben.

Die erste Anziehung geht vom Roten aus. Der Blick beginnt zur Rechten: bei der in ein tiefes Rot gekleideten Mutter. An sich wäre dies Rot nicht ein tiefes sondern ein hohes Rot; es gewinnt seine Tiefe erst im Verhältnis des Malerisch-Ganzen; es ist ein verschattetes und pittoresk umgetriebenes Kardinalsrot. Das Kind auf solchem roten Schoß ist salmrot; zuweilen scheint es die Farbe zu tragen, die in der Sprache der Mode »fraise écrasée« geheißen wird. Bald wird empfunden: wie dies Kind die Mitte der figürlichen Komposition macht, so ist sein besonderes Rot auch die Mitte der malerischen Handlung. Dies gilt im doppelten Sinne: dies Rot ist die farbige Mitte; es ist Mitte auch durch den Nachdruck des Impasto. Das Rot der Mutter ist loser gesetzt als das des Kindes. Es scheint, daß beide Kleider, das mütterliche und das kindliche, mit dem Spachtel gemalt sind; aber wenn an dem Kleid der Mutter die malerischen Züge frei nebeneinander, auch quer übereinander stehen, so ist am Kinderkleid die salm- und erdbeerroten Farbmaterie fester angedrückt und jeder Strich mit dichtester Konsolidation in den anderen hineingedrängt. Die rote Zone (und übrigens das ganze Bild) gewinnt gegen die Mitte hin, in welcher das jüngste Kind gehalten wird, ein Kind sowohl auf dem Schoß der Mutter als auch im hegenden Schoß des Bildes selbst, an farbiger Merkwürdigkeit und an formaler Konsistenz — wobei die formale Konsistenz sogar den Charakter des Substantiellen empfängt. Hier ist das Bild so fertig wie eine Mauer. Im Rock der Mutter, dort wo er sich abwärts breitet, ist es flüssig wie eine rote Lache.

Um die Spannung zwischen der offenen und halbleichten Malerei am Kleid der Dame und der gleichsam gemauerten Schwere am Kleid des Kindes auszugleichen und einer Auflösung des Bildes in verschiedene Charaktere des Malerischen vorzubeugen, erfindet Rembrandt durch Instinkt und Überlegung ein Mittel von gescheiter dialektischer Beweglichkeit. Die Malerei am mütterlichen Kleide ist verhältnismäßig offen: nun wird das Gesicht der Mutter mit einer geschmeidig vertreibenden Dichtigkeit gemalt werden; es wird aussehen wie das Gesicht einer Dame des Rubens, die übrigens auch in der leibhaftigen Rasse dieser Dame des Rembrandt enthalten scheint. Die Malerei liegt schwer, wie mit der Kelle aufgeputzt am Kleide des Schoßkindes: nun wird das Gesichtchen loser und leichter, wenigstens im materiellen Sinne leichter sein; die Malerei des Köpfchens wird zu dünsten scheinen.

Rembrandt fährt fort, in diesem Bilde alle Möglichkeiten des Malerischen zu erschöpfen. Er treibt das Malerische, nachdem er es auf dichte und auf lose, auf öffnende und schließende, auf schwere und (im Verhältnis) leichtere, doch immer freie Weise behandelt hat, sogar ins Spröde: er malt den Brokat des linken Mädchens, das im Profil steht, mit einer härtenden Disziplin, die der Natur des Stoffes und — einem Bedürfnis der malerischen Ökonomie entspricht. Die gewisse Versteifung des Malerischen erwidert auch einem konstruktiven Gedanken des figürlichen Bildbaus: der gelagerten Breite des Roten muß das Aufgerichtete, das Statische, Konstruktive, das Senkrecht-Strenge dieses absoluten Profils entgegenstehen. Selbstverständlich jedoch, daß diese Notwendigkeit innerhalb des Malerischen bestätigt werden muß, das selbst hier zuweilen noch die Region des Weichen streift; denn wir verlassen, solange wir im Reich des echten Rembrandt sind, das Malerische auch nicht auf einen Augenblick. Im Bild des Vaters erreicht die malerische und innerhalb des Malerischen figürliche Konstitution des Bildes den Grad der Indifferenz. Ist dies zuviel gesagt, da es in einem guten Bilde, zumal in einem guten Bild des ewig spannenden Rembrandt einen Nullpunkt nicht geben kann, so ist zum wenigsten richtig: im Bild des Vaters ist jenes Maß von Neutralität erreicht worden, das die »Staalmeesters« bezeichnet und das in dem barockeren System des Familienbildes unentbehrlich war, damit das Außerordentliche und Mannigfaltige des Malerischen um so eher gemessen werden könne. Dank der Figur des Vaters wird das Malerische ähnlich am Malerisch-Neutralen gemessen, wie das Malerische an der scharfgeschnittenen Profilfigur des Mädchens zur Linken ein Grenzmaß vom Konstruktiven her findet.

Man findet Arbeit und Entzücken genug, solange man dies Bild als ein malerisches System zu begreifen trachtet: als eine »äußerst magistrale Farbpochade«, als eine »blühende, glühende Emaillure« — um mit Jan Veth zu

reden. Man verbringt Stunden damit, die mannigfache Ersichtlichkeit des Roten bis in die unterirdischen Leitungen zu verfolgen, die dies Bild durchziehen und aus denen das Rote kommunizierend wieder auftaucht. Rot sind alle Haare in diesem Bilde — sie scheinen es zu sein; sie tragen einen rost-roten oder mahagonifarbenen Schimmer — scheinen ihn zu tragen. Am schwärzlichen Barett des Schoßkindes bewegt sich noch wie ein Nebel ein rosaroter Schein. Nahe der pfirsichroten Wange des mittleren, vitriolblau gekleideten Mädchens ruht in der Hand des Vaters eine rote Nelke. Rote Blumen liegen im Körbchen, das von dem brokatenen Mädchen zur Linken gehalten wird. Rötlich ist das Vögelchen in der Rechten des Schoßkindes. Die roten Lippen des Vaters machen staunen wie Schminke. Ein Rot gleich dem Rot geronnenen Blutes ist auf dem Schwarz am rechten Ärmel des Vaters zu erwittern. Rot weht dem lange und langsam Betrachtenden selbst aus dem teerfarbenen Grunde entgegen, und seine Bräune scheint endlich gar dem leidenschaftlichen Rot verwandt, in dem die Robe der Mutter abwärts vergeht (— denn Wunder: dies heftigste Rot ist nicht die Gegend der stärksten Anziehung, sondern es ist das Pathos der Auflösung, des Verlöschens, und immer wieder kommt der Blick zu dem salm- und erdbeerroten Kinde). Es ist die Arbeit von Stunden, dem Gold in diesem Bilde nachzugehen: es in den Haaren allen zu finden, in denen man soeben einen roten Schein gefunden hat; es am Hals und Busen der Mutter, rings um das Weiß der Spitzen ihres Ausschnitts zu entdecken; im graugelben Körbchen des brokatenen Mädchens einen Gedanken davon auch dann noch zu gewahren, wenn man die matte Fülle des Goldes am brokatenen Kleide selbst empfunden hat; ja an der schwarzen Brust des Vaters ein heimliches Dasein des Goldes aufzuspüren. Man wird nicht müde, das unablässige Wechselspiel des Vollendeten und Unvollendeten zu verfolgen: das Blühend-Pittoreske der Kinderköpfe mit Rembrandt selbst gegen das Definitivere (im malerischen Sinne), gegen das Resultierend-Malerische der Elternköpfe auszuspielen oder von dem unvollendeten Bilde der bronzenen Haare des bronzenen linken Mädchens zu der endgültigen Materialität der Malerei am Schoßkind hinüberzugleiten. Man hat zu tun, bis die Tragweite des Malerischen rückwärts und vorwärts wenigstens geahnt ist: bis man vom rubensischen Kopf der Mutter zu dem Rokoko des Kindes, einem Rokoko, das selbst von Watteau nicht so bedeutend verwirklicht ist, oder zu dem englischen Dixhuitième im Rot der Mutter, bis zu dem vermeerischen Wesen im Profil des linken Mädchens auf beirrenden, labyrinthischen Wegen vorgefunden hat; bis zwischen dem Rokoko des Schoßkindes und den rosaroten Infantinnen des Velazquez eine Brücke geschlagen ist; bis man im mittleren Kind gar noch die Natur der

Überlieferungen des Frans Hals erkennt. Unendlich ist dies System malerischer Relationen im Bilde selbst und über das Bild hinaus.

Unendlich ist dies System des *Malerischen* — und nun bleibt die Frage, was dies schöne Bild im Verhältnis zum Geist des Rembrandt bedeutet.

Es ist schön, zu sehen, wie die Paste bald schwer und glatt, bald leichter und offen liegt. Der Anblick ist eine Wollust der Augen und des Geistes. Ist dies die Fülle Rembrandts? Wir ahnen einen Kompromiß aller schönsten malerischen Möglichkeiten; wir erblicken ein Phänomen malerischer Bildung — denn wirklich bewegt Rembrandt sich hier nicht so sehr auf dem Boden malerischer Impulse als malerischer *Kultur*. Ist aber so die Vollmacht seines Wesens in Bewegung? Dies sehr späte Bild ist ein repräsentatives Bildnis; die Eleganz nicht bloß des siebzehnten, sondern schon die des achtzehnten Jahrhunderts wird einbezogen; so sehr, in diesem schon extremen Sinn ist das Bild gesellschaftlich! Kann es den *ganzen* Rembrandt bedeuten? Im letzten Jahrzehnt, im letzten Lustrum seines Lebens steht ein fast aristokratischer Rembrandt auf — aristokratisch im gesellschaftlichen Sinne, eine sublimale Art von bourgeois-gentilhomme. Er macht nach allen Enttäuschungen und Widerlegungen noch einen äußersten Versuch, sich dennoch, dennoch im gesellschaftlichen Bildnis auszuweisen: in jener Sphäre, die den innersten Zirkel seiner Tragödie ausmacht. Er unternimmt es also noch einmal und schon am Vorabend des Todes; in einem Augenblick, wo schon die Stunde an Wert gewinnt, wo kein Ernst groß genug ist, wo der Mensch jede Unternehmung, die in irgendeiner Weise nicht seine Sache wäre, längst von sich fernhält. In solchem Moment, wo jedes noch so exklusive Unterfangen, stünde es nur irgendwie jenseits der zu letzten Entscheidungen vorgetriebenen Person, eine, ob auch im höheren Sinne, *müßige* Angelegenheit wird — in solchem Moment wendet er die Kräfte vieler Tage, wahrscheinlich vieler Monate an dies offizielle Familienbild. Es ist der Rembrandt des Estherbildes, des Saul, der »Judenbraut«, des Verlorenen Sohnes, welcher das Familienbild malt. Man ermißt daran, was die Aufgabe ihm bedeutet. Es ist unmöglich, daß die Äußerlichkeit eines Auftrages die Existenz dieses Bildes *erkläre*. Es entsteht in einem Bereich des Rembrandt, in dem gefühlt wird, daß eine Kunst gemangelt hat — das Bildnis im Verhältnis zur Gesellschaft oder, was dasselbe ist, einer Kunst mit glücklicher Publizität. Nachträglich begreift man noch jeden Nachdruck, den Rembrandt an die tulpische »Anatomie«, an die »Nachtwache«, an die »Staalmeesters« gewendet hat. Es quält ihn, daß er den herrlich monomanen Bildern zur Bibel nicht das gesellschaftliche Gegenstück geben kann. Ihn quält — die Unmöglichkeit dieses Gedankens, dieser Aufgabe; Unmöglichkeit, deren Absurdität dennoch die Melancholien

eines tiefen Sinns enthält; Rembrandt möchte sich ausgleichen; Rembrandt möchte *vollständig* sein; er möchte der Größe und Vollkommenheit seiner Einsamkeit (wenn ein Begriff wie »Vollkommenheit« bei Rembrandt überhaupt einen Sinn hat, da Rembrandt eigentlich auch jenseits solchen Begriffes steht) ein Gegengewicht im Öffentlichen geben. Der Verlorene Sohn in einer bürgerlich-aristokratischen Verbindung . . . Es ist Wahnsinn. Aber der Wahnsinn ist menschlich. Der Maler der »Anatomie« des Doktor Tulp ist nicht ein Ergebnis der Konjunktur gewesen! Der gesellschaftliche Gedanke wohnt um so tiefer im Rembrandt, je weniger seine Natur dieses Gedankens eigentlich fähig ist. Fünf Menschenalter vor jenem Musiker des Dichters Hoffmann rätsonniert die Seele des Rembrandt, wie der einsame Musiker rätsonnieren wird: » . . . jede Stimme darf nur eingreifen in den vollkommenen Akkord des Ganzen; *aber des Dichters Ton dissoniert* und ist, kann er unter andern Umständen auch ein sehr guter sein, dennoch in dem Augenblick ein schlechter Ton, weil er nicht zum Ganzen paßt . . . Nun meine ich ferner, daß der Unmut, der sich aus dem widersprechenden Gefühle der Überlegenheit und der ungehörigen Erscheinung bildet, den in dieser sozialen Welt unerfahrenen Dichter oder Philosophen hindert, das Ganze zu erkennen und darüber zu schweben. Es ist nötig, daß er in dem Augenblick seine innere geistige Überlegenheit nicht zu hoch anschlage . . . « Auf der Höhe dieser schon verzweifeltten Einsicht versucht Rembrandt seinen letzten Kompromiß mit der Welt. Es kann nicht fehlen, daß auch er den tragischen Charakter davonträgt. Man würde diesen tragischen Charakter schon daran erkennen, daß Rembrandt das Bild nicht fertigmalte. Ergriff ihn der »Unmut«? Er hörte auf. Er sah noch einmal das Unmögliche ein. Er gab es auf.

Er mußte es aufgeben; denn ohne sich Rechenschaft abzulegen, hatte er einmal mehr dem Bilde der Gesellschaft eine zu große Mitgift aus seinem *Geiste* gegeben — die für das Bild zuviel und für den Geist des Rembrandt noch immer zu wenig war. Er hatte sich nicht dazu verstehen können, »alle Physiognomien zu einer einzigen zu gestalten, die eben deshalb aufhört, eine zu sein« — wenn wir das Wort des genannten Dichters parabolisch genug zu nehmen wissen. Vielleicht wäre schon die »Emaillade«, von der Jan Veth redet, im Verhältnis zu dem Kompromiß mit der bürgerlichen Aufgabe sehr viel, fast zu viel gewesen. Aber eines Tages mußte der Maler erkennen, daß er einmal mehr der *Verwandlung* nicht entbehren konnte; daß ihn einmal mehr die Magie überwältigt hatte; daß einmal mehr die suchende Not des Geistes ihm den Pinsel fast inniger führte, als mit den Aufgaben des Porträts vereinbar war. In diesem Augenblick muß es geschehen sein, daß er den Pinsel sinken ließ.

Er hatte sich zugemutet, auf das Licht zu verzichten. Dies mochte sein. Der alte Rembrandt ist überhaupt nicht mehr in dem Maß Maler des Lichts, in dem er etwa bei jenen Bildern für den Oranier begonnen hat. Aber eins war nicht zu vermeiden: daß ein *Geist* in das Bild fuhr, der die simple Existenz beunruhigt und dem Beruhenden, dem Seßhaften, dem Bestehenden die Verwandlung androht. Der Vater wird in aller Biederkeit, die ihm eignet, aufgestellt. Aber der Grund hinter dem schwarzen Herrn beginnt dem geduldigen Beschauer, sich seltsam zu rühren. Nach Wunders Weise geht der Grund auf; hellere bräunliche Flecken wachsen hervor; ein Leben fängt an, das man nicht begreifen kann. Sei es nun immerhin, daß hier Elemente einer Darstellung sich heimlich regen, die von der schwärzenden Patina der Jahrhunderte fast ganz überdeckt sind; und ist der Umriß des Mannes im teerigen Schwarz des Grundes vergangen, so mag auch dies Geheimnisvolle, das die Verfassung des Bildes übrigens ebensowohl stört als vergeistigt, der Wirkung der Jahrhunderte zugerechnet sein. Aber die Unendlichkeit eines bloßen Malens, welche im Gesicht des Schoßkinds gar die Unendlichkeit eines geistigen Ausdrucks zu werden beginnt? Alle diese Figuren haben dunkle Augen; man sollte denken, in ihnen könne nicht viel zu sehen sein. Aber in den Brombeeraugen des Schoßkinds diese Unermeßlichkeit des Blicks, der aus dem Süßen ins Bedeutende wächst . . . Und da dies dem Rembrandt nicht genug ist: das brokatene Töchterchen zur Linken! Es fährt unhörbar von der Seite her in dies Bild einer vornehmen bürgerlichen Realität, wie ein Geisterschiff in die Wirklichkeit eines wohlgebauten Hafens. Die Breite der Mutter und das heraldische Profil *dieses* Kindes: die substantiierte und gut geformte Gesundheit des »Realen« wird mit dem Metaphysischen, das die brokatene und grüngraue Gestalt und das geisterhaft schimmernde Bleichgesicht des Mädchens mit dem Blumenkörbchen angenommen hat, in der buchstäblichsten Art »konfrontiert«; das Metaphysische fährt mit der Stirn herein; das pausbäckige Leben des mittleren Kindes könnte von der metaphysischen Natur dieser schemenhaften Schwester gar nicht weiter entfernt sein, ob auch ein Gesicht nahe am anderen ist — das eine nur durch eine Hand und eine Nelke vom anderen geschieden . . . Man ahnt: die steifere Malerei des Leibchens, die konstruktive Haltung sind nicht die einzigen Merkwürdigkeiten der Figur, welche die Linke des Bildes ist. Als man diese Dinge gewahrte, da gewahrte man nicht alles; das Wesentliche dieser Figur, welche die Schicksalsfigur des Bildes ist, beruht in ihrer gleichsam gespenstischen Erscheinung und Funktion. Dem Kinde zur Linken, das ein kindliches Gleichnis der Erwachsenenheit zu sein scheint und schon darin einer unheimlichen Besonderheit teilhaftig ist, machen Wolken das halb lichte Gesicht fast unsichtbar. Es ist

von anderer Substanz als alle Anverwandten: es ist aus Geist gemacht. Jene kleine »Hexe« in der »Nachtwache« ist eitel Licht. Dies Kind hier ist eitel Schatten. Aber beide bedeuten dasselbe: daß der *Geist* in ein Bild gedrungen ist und es mit *Verzauberung* bedroht. Auch dies zwerghaft-erwachsene Kinderwesen ist Erscheinung. Jene »Hexe« verging an ihrem eigenen Licht, mit dem sie das Bild der »Nachtwache« ins Mythische zog. Diese hier vergeht im Schatten, der sie ist und mit dem sie einem Bilde gesunden Daseins die Unterwelt vorhersagt. Das Rote, ob kardinalsrot, purpurn, scharlachrot, salmfarben, rosa, erdbeerrot, wird grau werden wie das Mädchen, dessen Brokat sich verleugnet und dessen Gesicht schon die Farben des Grabes trägt. Es wurde von Vermeer geredet: so etwa, als gliche dies Mädchen den Profilen seiner Leserinnen und seiner mit Perlenschnüren spielenden Damen. Man würde die Erinnerung nicht halten können, wenn man ihr nicht den Schatten der Metamorphose ließe, der nun auf ihr liegt . . . Im Sinne des Wortes, das Goethe dem Eckermann am 21. April 1830, selbst der »Verwandlung« nahe, ins Stammbuch schrieb:

»Es geht vorüber eh ich's gewahr werde,
Und verwandelt sich eh ich's merke.«

Ein Bild der Metamorphose; aber es wäre »die Unvollendete« Rembrandts. Er zögert am olivgoldenen Scheitel des Mädchens zur Linken, zu Ende zu malen. Er zögert an den Händen der Großen. Das Bild ist aber nicht nur darum unfertig. Es ist innen unfertig. Manches, vieles, das meiste gar ist als Einzelnes *für sich* fertig. Das Schoßkind ist vielleicht in jedem Sinne, auch dem metaphysischen, vollendet, wenn die Mutter nur in materiellem Sinn des Malerischen zu vier Fünfteln fertig, das linke Mädchen in einem metaphysischen Maße aus der materiellen Vollendung gleichsam ausgenommen ist. Aber endlich gebrach die Kraft zu der ungeheuren Aufgabe, das gesellschaftliche Bildnis aus dem Malerischen, das schon unerhört war, noch durchaus ins Metaphysische zu übersetzen. Das hohe Ziel ist *fast* erreicht. Aber trotz der Unendlichkeit schon des Malerischen, trotz der Unendlichkeit der geistigen Beziehungen zum *Unbekannten*, welche das Wesen der Metamorphose ausmachen, gelang die Vollendung nicht. Sie scheiterte an der Paradoxie der Aufgabe; sie scheiterte am repräsentativen Sinn des gesellschaftlichen Bildnisses; an irgendeiner Stelle — ob bei der Mutter, ob beim Vater — hörte auch die *Wahrscheinlichkeit* der Metamorphose auf, stieß sich die Phantasie an der Unübersetzbarkeit der Materie; denn nicht wahr — zur Metamorphose gehört nicht nur die zauberische Kraft des Verwandelnden, sondern auch die Begabung und Bestimmung des *Gegenstandes*, in die Verwandlung einzugehen . . . Die Mutter ist reizend; der Vater ist etwa mehr, als er scheint; aber

dem metaphysischen Maßstab, den das Profil des Kindes bedeutet, scheint die metaphysische Eignung der Großen nicht mehr zu entsprechen. Auch hier ist noch einmal ein Bild mit zwei Welten; auch hier sind noch einmal zwei Gravitationen. Daß hier das Malerische trotz seiner unendlichen Bewegung sich vom Geistigen zwar nicht, jedoch vom Metaphysischen wieder zu trennen scheint, ist nur die Folge der paradoxalen Aufgabe. Um 1668 oder gar im letzten Jahre 1669 endet aus moralischen Ursachen, wiewohl auf dem höchsten künstlerischen Niveau als Dilemma, was 1642 von der »Nachtwache« zuerst als Dilemma dargetan worden ist; *die moralische Unvereinbarkeit des Bürgerlichen und der Metamorphose* ist noch einmal dargetan. In dem Verhältnis von zweien, zumal an Titus und Magdalena, also auf einem fast imaginären Boden, ist sie kurz vorher möglich gewesen; darüber hinaus, so scheint es, ist dem Rembrandt die Einheit einer Lösung nicht vergönnt — und also wohl keinem, wenigstens auf solcher Höhe der Spannungen.

Das Mädchen zur Linken wird, ob es auch mit der Bestimmtheit eines Mechanismus ins Bild tritt, die irrationale Figur im Bilde. Als solche wird es zuletzt die wichtigste. Die malerische Herrlichkeit der Mutter, ja des Schoßkindes, das so lange die Aufmerksamkeit beherrscht hat, besteht; aber der Magnetismus des Mädches zur Linken wird auf die Dauer die stärkere Kraft. Die Anziehungen verschieben sich: mehr noch als die ausgeglichene Schönheit des Schoßkindes in der Mitte, die am Malerischen und am Metaphysischen in feiner Verhältnismäßigkeit Anteil nimmt, bewegt die malerisch unscheinbarere, metaphysisch aber stärkere Mädchenfigur am Rande.

Diese Verschiebung der Anziehungen bedeutet: mehr als die vollkommenste Schönheit des Malerischen (und wo könnte das Malerische vollkommener sein als in diesem Bilde) bewirkt das Irrationale, in dem die Dinge einen ewigen Übergang antreten. Die letzten Wirkungen des Malerischen geschehen nur da, wo das Malerische im Dienst des *Irrationalen* steht, das mittels des Malerischen den Übergang der Dinge vom Unendlichen ins Unendliche begünstigt. Man pflegt den Rembrandt in diesen zwei Beziehungen zu bestätigen: im Malerischen und im Licht. Es ist aber notwendig, zu erkennen, daß diese Beziehungen nur einen mittelbaren Wert besitzen. Dies ist die Erfahrung an dem Braunschweiger Familienbilde: die vollkommenste Schönheit des Malerischen ist noch zu wenig, wenn sie nicht ein Mittel des Geistes ist, die Welt in der Unablässigkeit ihrer Verwandlungen darzustellen.

Dies begreifen, heißt dem Malerischen nicht wenig Ehre antun. Je wunderbarer die Beziehungen sind, an denen das Malerische teilnehmen kann und, um »Rembrandt« zu heißen, auch teilnehmen muß, desto größer wird die Wichtigkeit des Malerischen. Es ist mehr, auf der obersten Stufe ein bloßes

Mittel, als auf der vorletzten Stufe ein *Ziel* zu sein; es ist mehr, auf der höchsten Höhe nur eine *Relation* zu *sein*, als auf geringerer Höhe ein Abso-
lutes zu — *scheinen*. Den ganzen Wert des Malerischen ermißt man da, wo
man die Fähigkeit des Malerischen erkennt, im Dienst der Verwandlungen
beweglich zu sein. Diese Fähigkeit ist viel. Diese Fähigkeit ist dem Male-
rischen einverleibt; sie ist sogar seine *besondere* Mitgift; das Malerische ist
spezifisch geeignet, der Verwandlung zu dienen; es ist die Form im Zustand
des Übergangs; es ist die *übergehende* Form κατ' ἐξοχήν. Malen — ein an-
deres Wort für μεταφέρειν, μεταφορά; ein anderes Wort für Übertragen; und
nicht bloß für ein Übertragen der physikalischen Wirklichkeit in die geistige
des Bildes, sondern (was mehr ist) auch für ein Übertragen von Form zu Form,
von Übertragung zu Übertragung im Bilde selbst!

Was vom Malerischen gesagt werden kann, das kann auch vom Licht ge-
sagt werden: vom Licht, das zwar nicht auf einem Felde letzter Sublimatio-
nen wie dem Braunschweiger Bilde, wohl aber im Bereich der ersten Ent-
stehungen dem Malerischen im Verhältnis der Wechselwirkungen, der gegen-
seitigen Bedingnis entspricht. Malerisches und Licht sind *genetisch* verbunden,
wenn ihr genetisches Verhältnis in einem Bilde von der Komplikation des
braunschweigischen Familienbildes auch seine Drastik eingebüßt hat und sich
darin nicht zeigt, sondern verbirgt. Übrigens ist das Licht an der empfind-
lichsten Stelle des Bildes, der metaphysischen, mit dem Malerischen wieder
sichtlich übereingekommen: am Haupt des Mädchens mit dem Blumenkorb.

Das Licht erfüllt sein Dasein unter Rembrandts Augen noch nicht mit einer
gegenständlichen und formalen Schönheit, die den Sinn blendet und den Geist
erregt. Ja: selbst dies wäre zu wenig, daß es vom Sinn zum Geiste dränge.
Erst dort erhält es seine rembrandtische Natur, wo es zu einem Geiste spricht,
der nicht nur, der kaum mehr von den Sinnen angeregt ist; der vielmehr,
wie er als menschlicher Geist zwischen der Natur und dem Übernatürlichen
steht, den sinnlichen Schein des Lichtes in eine Allegorie des übernatürlichen
Glanzes verwandelt hat und seine, des Geistes, eigene Natur, in dieser Ver-
wandlung zur Ahnung seiner höchsten Möglichkeiten bekehrt. Es sind nicht
die sinnlichen »Qualitäten«, die das Licht des Rembrandt bedeutend machen;
es sind nicht jene »ästhetischen« Qualitäten zwischen dem Sinnlichen und dem
Geistigen, die das Licht des Rembrandt ausbilden; es sind die kaum mehr
abzuschätzenden Bewegungen des Lichtes zwischen dem Geistigen und dem
Metaphysischen, die in der Kunst des Rembrandt den Namen des Lichts ver-
dient haben — und freilich mag das Metaphysische nun die Einheit der
geistigen und der sinnlichen Natur des *Himmels* bedeuten . . . Rembrandts
Licht ist nicht das Licht der Augen; es ist das Licht des *Sehers*; es ist das Licht

des Saulus, der in einen Paulus verwandelt wird; es ist ein ewiges Licht über der ewigen Verwandlung in Damaskus. Ist Rembrandts Licht, wie er ein Mensch bleibt, aber doch das Licht seiner Augen und die Wonne seines Geistes, so ist dies Augenlicht nur in der Verwandlung enthalten, die aus dem *Optischen* eine *Vision* gemacht hat; so ist die Wonne des menschlichen, noch allzu menschlichen Geistes nur in der Verwandlung enthalten, die das *Geistige* in ein *Geistliches* überhob.

Die Frage steht auf: gibt es nur diese beiden Mittel und Wege der Verwandlung? Die allgemeinere Frage schließt sich an: ist Kunst *je und je* Metamorphose — das heißt: Umwandlung des Physikalischen ins Metaphysikalische? Mit der ersten Frage wird die zweite auch beantwortet sein.

Mir scheint: die Zeit vor Rembrandt habe andere Mittel und Wege der Verwandlung gekannt. Das Mittelalter — denn es ist die Zeit vor Rembrandt, diesem ersten gänzlich Modernen — scheint die Welt im Bilde nicht zu verwandeln; aber es geschieht dennoch; die andere Meinung trägt. Die alte Zeit verwandelt die Welt auf drei Wegen, die in einen münden: durch die absolute Zeichnung; durch die absolute Farbe; durch die absolute Ruhe. Ist es schwer, zu begreifen, daß diese drei Kategorien ebensoviele Abziehungen, Übertragungen, Verwandlungen des Physischen ins Geistige und Geistliche sind? Verwandlungen. Der Begriff beunruhigt. Besteht die natürliche Welt nicht nach wie vor? Besteht sie nicht dem Bild zum Trotz unverwandelt weiter? So muß begriffen werden: *effektive* Verwandlungen sind die Sache Gottes, der Menschen geboren werden und sterben läßt; Sache des Menschen und seiner Kunst ist die *parabolische* Metamorphose, und seine Bilder sind nur Metaphern des Lebens, des Vergehens, des Übergangs, des Paradieses; sie sind nur Metaphern der Unsterblichkeit und der Seele. Allein nicht dies Verhältnis beunruhigt; es ist Axiom und wird hingenommen. Stärker beunruhigt die Frage: wie man im Angesicht einer Malerei, die offenbar *bestätigt*, die offenkundig *bewahrheitet*, von Verwandlung reden könne? Die Malerei des Mittelalters ist ja ein einziges Wahrhaben des Wirklichen; wie kann sie zugleich Verwandlung sein?

Die Frage führt in die untersten Tiefen.

Es ist gewiß: die Malerei des Mittelalters ist ein Wahrhaben der Dinge. Es ist auch gewiß, daß sie ein Verwandeln der Dinge ist. Wie löst sich der Widerspruch? Man kann nicht weitergehen, ohne ihn aufgehoben zu haben — vielmehr ohne zu sehen, wie er selbst sich aufhebt. Er hebt sich auf.

Die mittelalterliche Kunst lebt in einem anderen Verhältnis als die moderne, deren Ahn Rembrandt heißt. Wir haben längst gefühlt: Rembrandt ist ein Mensch und Maler *ohne* Kathedrale. Die mittelalterliche Welt ist ein Leben

und eine Kunst *innerhalb* der Kathedrale. Die Kathedrale ist die Grenze, an der das Metaphysische seinen förmlichen Anfang nimmt. Sie *besorgt* das Metaphysische; es wird in ihr zur Institution und gewinnt in ihr alle institutionellen Sicherheiten; sie ist die verbürgte und verbürgende Stätte des Metaphysischen und der Verwandlungen in der Verfassung des mittelalterlichen Lebens; das Metaphysische, die Transsubstantiation und Transfiguration ist in der Kirche aufgehoben wie die Entschuldung der Sünde in der Beichte. Im großen System der mittelalterlichen Lehnverhältnisse, der mittelalterlichen *Mittelbarkeiten* ist das Metaphysische, die Zone der Verwandlungen die oberste Schicht des Daseins: der höchste Inbegriff der verantwortenden Feodalität — gekräftigt vollends durch den geistlichen Charakter, hierarchisch verstärkt. Nichts und niemand hat an dieser Zone einen *unmittelbaren* und gleichsam *privaten* Anteil. Das Metaphysische regiert in der objektiven Gestalt der Kirche; es wird nicht *ergriffen*; man darf es nicht handhaben; höchstens, daß es Sache des geweihten Priesters ist, die Hostie, welche das Symbol, ja der Tatbestand der Transsubstantiation ist, demütig aus dem Tabernakel zu nehmen, als ein Mittler der Metamorphose emporzuheben und endlich darzureichen. (Das Dogma spricht von der *elevatio* als dem Augenblick der Transsubstantiation, der Wandlung durch Wort und Akt aus der Gewalt des Priesters.) Nun freilich: wo das Metaphysische und die Beziehung ins Metaphysische, die Verwandlung, auf *solche* Weise besorgt, auf solche Weise zum Gipfel des Daseins gemacht sind, da ist Kunst der Pflicht und der Sorge enthoben, die Metamorphose unmittelbar darzustellen. Es ist der Kunst genug, aber freilich auch unerläßlich, *in* der Kirche zu *sein*; dort hat sie mittelbar an der Metamorphose Anteil — dort in der Kirche, am Altar, wo der Sitz der Metamorphose ist; am Altar, wo das Wunder der Verwandlung nur zu sich selbst, zu seiner eigenen Objektivität in unmittelbarem Verhältnis steht. Nun ist begreiflich: die Kunst darf und muß nur wahrhaben; sie darf und muß einfach bestätigen; sie muß das gemeine Dasein bestätigen; es bleibt ihr keine andere Aufgabe — denn das Wunder der Verwandlung wohnt im Tabernakel, verschlossen, unsichtbar und sicher; das Verhältnis der Kunst zum Wunder der Verwandlung besteht in der objektiven und geglaubten Abhängigkeit *alles* Daseins und also auch der Kunst von diesem Wunder. Mit wenigen Worten: im Mittelalter geschieht die Verwandlung nicht *in* der Kunst, sondern *vor* und *hinter* ihr — in eigenen Grenzen; sie geschieht nicht *durch* die *tätige* Kunst, sondern *an* der *verharrenden* . . . Doch nicht genug; denn es wurde mit Recht behauptet, daß auch die mittelalterliche Malerei Verwandlung sei; daß auch sie abziehe; daß auch sie übertrage! Wie kann dies nun sein? Das dargestellte Verhältnis hat eine *Wirkung* auf die Kunst. Die Malerei ist ein Derivat jener metaphysischen Instanz.

Das Wunder, selbst unsichtbar, macht sich im Sichtbaren dennoch geltend. Das Leben muß doch verwandelt sein; es wird nur auf die Modalität ankommen. Das Wunder der Verwandlung wird sich zuletzt nämlich nicht im *Augenblick* der Verwandlung darstellen sondern im *Ergebnis*. Das Ergebnis ist die *Ruhe*. Es ist die Gewißheit der Umrisse; es ist die Sicherheit der Farbe; es ist die höchste Deutlichkeit des Anschaulichen. Dies also ist die Verwandlung im Reich des standfesten Glaubens: *die Verwandlung zur Ruhe*; die Verwandlung zu allen Formen der gesicherten Deutlichkeit; die Verwandlung zum Stillstand; die Verwandlung zur ununterbrochenen Genauigkeit der Zeichnung und zur ebenmäßig gebreiteten Klarheit der Farben in scharf gezogenen Grenzen. Man darf sich überzeugt halten: dies ist dennoch etwas mehr als ein unmittelbares Wahrhaben der Dinge. Es ist ein Wahrhaben der Dinge aus der Nachbarschaft der Hostie. Jedoch auch dies andere bleibt gewiß: man kann das Leben wahrhaben, wo es durch die Nachbarschaft der Hostie als des bewährenden Kanons aller Verwandlung versichert ist. Die Verwandlungen sind dort zusammengezogen, dort gebannt, und die Strahlen des Wunders, in denen die Verwandlung wieder vorbricht, sind die Strahlen der Monstranz: es sind geordnete Strahlen. Alles in allem: das Leben mag ruhig sein und von ruhigen Händen noch ruhiger gemacht werden, als es ist; der Künstler mag dies vermögen, denn nach dem Priester ist er am Dienst der Verwandlung der Mittelbar-Nächste.

Malerei kann beinahe damit genug tun, daß sie das Leben bestätigt, wo die Gewißheit der Hostie als des Organs und Gegenstandes der Verwandlung dem natürlichen Leben die verwandelnde Haltung der Orthodoxie leiht und schon das Leben selbst beinahe zum Bilde macht. Aber dies ist das Erstaunlichste: wie *alle* Verhältnisse zu diesem Grundverhältnis stimmen. Um den Mittelpunkt, in den alle Verwandlung zusammengezogen ist und von dem allein sie wieder ausgehen kann, jedoch auch dies nur nach der Ordnung der Kirche — um jenen objektiven Mittelpunkt im Tabernakel ordnet sich, bewußt oder unbewußt, eine durchgebildete Ordnung des Daseins, und auch sie wirkt das ihrige zur Verwandlung — ich glaube ohne unerlaubte Dialektik zu sagen: zur *wahrhabenden* Verwandlung — des natürlichen Lebens in ein Bild der Ruhe; der klargezeichneten, der klargefärbten und aus der Sicherheit neutralen Lichtes angeschiedenen Ruhe; denn auch die Vehemenz des Lichts und Schattens würde in dieser Welt der ausgemittelten Sicherheiten keinen Ort haben. Die Gesellschaft ist zu einem Bild des Statischen gefügt, wie das religiöse Dasein zu einem Bilde der Orthodoxie gefügt ist. Ja selbst die Erde enthält sich ihrer eigenen Geheimnisse; man lebt nicht in den schrecklichen Umdrehungen der Kugel, sondern in der Stabilität der weiten Ebene, die man die Erde nennt; die Berge werden gemieden, und die Wagnisse auf der See stehen im Schutz

des Sakraments, unter dem Blick der heiligen Jungfrau oder unter dem verdienten Fluch des Herrn — und also sind sie so gut und so schlimm wie Festland. Was könnten rasende Meere den Sicherheiten des Malers antun? Seine Figuren hören nicht auf, Umriß zu haben; sie werden nicht erschüttert, nicht überspült, nicht weggeschwemmt; die Deiche der Zeichnung schützen einen sicheren Kontinent des Roten, Blauen, Grünen, Gelben, und der Himmel ist so golden, daß er nicht den Klimaten der Erde anzugehören scheint, sondern der metallene Spiegel ist, den Gott der Erde hinhält, damit sie sich erkenne. Der goldene Himmell! Wer übrigens, der ihn sah, könnte den Malern des Mittelalters den Geist der Verwandlung bestreiten . . .

Die moderne Welt, als deren furchtbarer Prophet Jeremias Rembrandt am Anfang steht, ist in jedem Zug das Gegenteil dieses Mittelalters. Dem Absoluten des mittelalterlichen Systems tritt in jedem Punkt die Relativität des Neuen entgegen. Rembrandt — *er ist das hohe Pathos des Relativen*. Dies Unmögliche trägt seinen Namen.

Die lokale Farbigkeit des alten Bildes ist durch den Ton verdrängt; an der Stelle des »Illuminierens« und der »Umzüge« geht nun beunruhigt und beunruhigend das Malerische hin und her; jeglichem Stillstand des alten Bildes wird nun jede Art der Bewegtheit ein aufregendes Gegenspiel. Nicht genug damit. Die schöne Abstraktion des Hellen, in welche das Licht und selbst die unmalbare Nacht des Mittelalters verwandelt war, wird nun vom Licht überfallen und von der Nacht verzehrt, die beide jetzt gemalt werden können. Die abstrahierte Einheit des alten Bildes zerspringt in Gegensätze. Wo vordem das Bild in Linie und Farbe ein ruhiges Dasein führte, das überdies gleichsam einen nur mittelbaren Grad der Verwandlung anzeigte, wird jetzt die Verwandlung zu einer Angelegenheit des Bildes selbst: die Metamorphose geschieht nicht mehr vor und hinter dem Bild, sondern *in ihm*, und das Metaphysische ereignet sich nicht mehr *am verweilenden Bilde*, sondern wird *durch die tätige Malerei selbst* herbeigezogen, beschworen, *bewegt*! Das Mittel der also betätigten, der demonstrierten Verwandlung wird das Malerische in jener gelösten Verfassung, die vom Licht (vom aktiven und extremen Licht) bereitet oder gefördert ist. Rembrandt, der diese Wandlung verkörpert und vergeistigt, weiß sich selbst im Gegensatz zum alten Stil, wenn er bekennt: »er sei kein Färber, sondern ein Maler« — wobei das Wort »Färber« den Charakter des alten Illuminators bezeichnet. Das wunderbar (wahrhaftig auf Wundersweise) Versicherte des alten Bildes ist vergangen; das neue Bild wird nicht gebaut, sondern erfüllt; es wird nicht nach einem klaren Plan errichtet, sondern mit den Nerven ertastet. Delacroix hat von den Initiatoren des Malerischen den Satz gesagt: »Tizian war, wenn er begann, schwerlich darüber im reinen, wie er ein Bild beenden

würde; Rembrandt mußte in der gleichen Lage sein; sein suggestives Weggetragensein (ses emportements suggestifs — man möchte fast übersetzen: seine ausschweifende Übertragung) ist weniger eine Wirkung seines Plans als das Ergebnis eines schrittweisen Vorfühlens (de tâtonnements successifs) . . . » In der mittelalterlichen Welt besteht das Planmäßige, das Scholastische dicht neben dem Irrationalen; jenes kann bestehen, da dieses im Tabernakel fixiert ist. Jetzt aber, in Rembrandts Welt, wird das Planvolle durch das Irrationale überkreuzt; die irrationale Welt gehört nun zur Unmittelbarkeit des Bildes; die alte Lehnsordnung ist zerbrochen; jede menschliche Regung, jegliche beste wenigstens und also ganz gewiß die Kunst fordert und empfängt unmittelbaren Anteil am Metaphysischen und an den verwandelnden Kräften, die den Bezug zum Metaphysischen herstellen. Das allgemeine Priestertum des Genies fängt an; jede ursprüngliche Empfindung wird ihre eigene Kirche; die Tabernakel springen auf; die Strahlen der Monstranzen werden zerbrochen; das weiße Brot liegt in der Sonne der Laien, wo ehemals die Scheibe der Oblate in den geregelten Schimmer des Goldes und der Kerzen gefaßt war . . . Die Kunst ist eine Sache der Genies geworden, aber die Genies sind Laien; die Berufung ist unmittelbar. Diejenigen sind Genies, denen die Unmittelbarkeit der Berufung bis in ihren Laienstand, ja bis in ihre Häresie gedrungen ist. Und nun geschieht dies Arge: wo früher die Kirche vermittelte, hat das Genie jede Eignung zum Mittler, die Menge jedes Bedürfnis nach Vermittlung verloren. In den Händen des Genies gehören Metaphysik und Metamorphose ihm allein. So ist es fürchterlich bevorzugt und schrecklicher geschlagen . . . Der großen Wandlung aller moralischen und religiösen Dinge, die eine tragische Wandlung ist, fügen begünstigt und begünstigend, Mitursache und Mitwirkung, die äußeren Dinge sich an. Die Erde hat angefangen, die Menge ihrer Aspekte zu begreifen, deren jeder den anderen relativiert. Sie weiß, daß sie eine Kugel ist. Wer von Osten nach Westen fährt, wird in den Osten seines Aufbruchs zurückkehren. Ja diese Erde selbst, auf der du nach solchem dialektischen Gesetz den Westen zum Osten machen kannst, je nämlich nach deinem Standpunkt, dreht sich noch selbst um sich und um die Sonne! Ja freilich — um die Sonne. Und Rembrandt malt gar eine Kunst, die sich als ihre eigene Erde um sich selbst als um ihre eigene Sonne dreht. *Er malt nichts anderes* . . . Es sei denn, daß er die Ideologie jener Revolutionen malt, in denen die Bürger des Menschlichen gegen die Feudalen der ständischen Ordnung, die Laien gegen die Priester aufgestanden sind; in denen ein jeder seinen *unmittelbaren* Anteil an den höchsten Dingen forderte. Es sei denn, daß er, der Amsterdamer, die ideologischen Reflexe eines Daseins malt, in welchem sich die Dinge nach dem stärksten Tempo des weltstädti-



Der Mann mit dem Falken

schen Lebens umsetzen und alles menschliche Wesen nur noch eine Relation seiner eigenen Beweglichkeit zu sein scheint . . . Er malt: den Stil dieser mobilen Welt, die von der Immobilität der alten Welt keine Überlieferung mehr besitzt. Gar keine mehr? Ja — die Travestie dieser Überlieferung; ihre Verwandlung nach unten. Es zeigt sich: in diesem Zustand der Freiheit — denn auch mit diesem Namen trifft man das Neue — fällt das Metaphysische, das aus dem Tabernakel genommen ist, dennoch nicht allen zu! Sondern es fällt den Genialen zu, die es anziehen können, und auch diese freilich sterben daran, da es nur in einem System heilsamer Mittelbarkeiten ertragen werden kann; die anderen aber, die Vielen, werden die Allzuvielen, und nie hat das Sakrament der Verwandlung ihnen mehr gefehlt als nun; der Geist teilt sich dem Genie zu und hinterläßt das kunstlose, geistlose Phlegma der Menge . . . Den goldenen Himmel der alten Bilder liebten alle, und alle sahen ihn; alle sahen dies Mittlere zwischen Gott und den Menschen; alle standen im Schein dieser Verwandlung, die als goldene Verwandlung allen Menschen das Schönste, wiewohl dem ganzen Himmel nur das Geringste war. Doch jetzt? Die schönste Verwandlung der Alten — sie ist jetzt naturalisiert; aber die Schönheit der Wolken wird von Einem zwischen Tausenden begriffen, und das Licht, das Licht von Damaskus verbreitet aus den Bildern her den Schrecken unter Bürgern, denen solche Nähe, solche Unmittelbarkeit der verwandelnden Vision unheimlich wird . . . Und dann das Letzte: ist nun noch von »Wahrhaben« die Rede? Kann nun die Kunst noch das Leben bestätigen? O sie kann es nicht mehr; es ist ihr unmöglich, seitdem zwischen dem Spiritus sanctus des genialen Künstlers und dem Phlegma des Bürgers ein Riß läuft, der dem einen wie dem anderen zum Leben unentbehrlich ist; es ist ihr unmöglich, seitdem die Welt in Geist und Phlegma, in Verwandlung und Stumpf sinn geschieden ist; das Objekt gibt sich nicht mehr, und die verwandelnde Kraft des Künstlers verwandelt allzusehr! Sie verwandelt mit urprotestantischer Vehemenz, und es zeigt sich, daß auch die Protestanten diese Vehemenz nicht ertragen können. Auch reizt es das Innerste des Künstlers immer weniger, das gemeine Dasein zu bewahrheiten. Das gemeine — lies: das bürgerliche. Denn die Substanz und Form *dieses* Lebens spricht den Künstler nicht zur Bewahrheitung an, wie ehemals ein niederländisches Leben den Jan van Eyck, den Rogier, den Memling zum bewahrheitenden Bilde ansprach. Die Substanz des Glaubens in den Menschen ist vermindert, und damit sind sie auf jede Weise weniger geworden; denn die entscheidende Substanz und eigentliche Leistung des Menschen ist der *Glaube*. So bliebe allein die Verwandlung. Aber was geschieht, wenn das Phlegma des Gegenstandes sich ihr entzieht? Wenn das Phlegma des Objekts allzu offenbar nur ein naturales

Dasein, keine supranaturale zweite Physiognomie, keinerlei metaphysische Bestimmung, kein Stigma der Unsterblichkeit, nicht die Vieldeutigkeit und heimliche Vielgestaltigkeit des Beseelten hat? Was dann? Auch die Verwandlung hat Voraussetzungen im Gegenstand; auch ihrer harrt eine Eigenschaft; absolute Wunder werden nur bei Gott vermocht. Es bleibt dem Maler nichts übrig, als seine großartig angemessene Theologie in seine eigene Einsamkeit zu tragen und den Versuch, nichts als den *Versuch* zu machen, sie vor Gott zu verantworten. Sind die Ängste der Bürger unbegreiflich? Sie wollen nichts als Kunst — obzwar an ihnen es keine geben kann; die wahrhaft theologische Unmittelbarkeit der Malerei eines Rembrandt muß ihnen zuviel sein — und wahrhaftig ist sie zuviel. In diese Malerei sind Kompetenzen gerissen, die der Theologie, der geistlichen Fürsorge, ja dem Tabernakel gehören. Dieser Rembrandt *malt* die Verwandlung, wenn ehemals bewährende Bilder des Daseins in der Nähe des Allerheiligsten hingen, das die Verwandlung an sich selbst in unsichtbarer Stille vollzog. Wer von uns hätte nicht den Moment erlebt, da Rembrandt in solchem äußersten Sinne *zuviel* zu tun schien — da die Gewalt seines Protestantismus ihn schon beinahe unerträglich machte? Wer denn *kann* sein eigener Hohepriester sein? Er, Rembrandt, ist es. Er ist es gar im Namen zweier Testamente und der Apokryphen.

Es ist gesagt worden, das Malerische und Lichte des Rembrandt, der ganze Gestus seiner Kunst gleiche nicht dem *wahrhabenden* Stil des mittelalterlichen Bildes. Es ließe sich sogar behaupten, so sehr sei der malerische und luminare, der erregte und dunkle Gestus des Rembrandt das Gegenteil mittelalterlichen Wahrhabens, daß er eher einem Akt der Vernichtung ähnlich sei. Rembrandt — der große Saboteur . . . Das Malerische seiner Hand, nein, seines Herzens bestätigt nicht einen Bestand der Existenz (sofern es ihn gibt), sondern es löst ihn auf. Was bliebe ihm sonst? Es ist mehr als ein persönliches Geschick, wenn die Handlung auch in Rembrandts persönlichem Gebaren den heftigsten Ton erhält. Wo dem Menschen die ruhige Kunst genommen ist, das Leben im Stillstand des Bildes zu bestätigen, Verwandlung gleichsam auf die Formel der Bestätigung zu bringen, da bleibt wohl nur das Gegenteil: die Auflösung. Dies sind die Grenzen menschlicher Kunst: Bewahrheiten und Zerstören. Zwischen diesen Polen liegt mit der Kunst alle Verwandlung. Rembrandt zerstört. Seinen Bildern ist der Genius des Todes nahe. Vesuve brechen auf; Schollen der schwarzbraunen Erde häufen sich um Gruften und kollern polternd hinein; das Licht versengt die Erde, zehrt sie auf; es geschieht ewig ein Gericht; immer ist der Jüngste Tag. Allein man hat auch damit wieder nicht genug gesagt — in der Tat eher zu wenig als zu viel. Kein Wort, das über Rembrandt gesagt werden könnte, ohne einer dialektischen Ergänzung

zu bedürfen; immer ist er ein Einiger, der aus Zweien gemacht ward. Wie wäre es denn auch nur zur Hälfte genug, gesagt zu haben, der malerische Gestus des Rembrandt zerstöre? Rembrandt *schöpft. Sein Malen ist ein Schöpfen unter dem Anschein der Zerstörung; es ist nicht nur ein Zerstören unter dem Gleichnis des Schöpfens.* Nehmen wir die Wahrheit im ganzen hin — ertragen wir sie: das mittelalterliche Bild ist ohne Gestus; es scheint gar nicht gemacht; es hat die Objektivität der Existenz selbst — nur einer gefilterten, geklärten, die aber dennoch nicht *getan* ist; wo jedoch der Gestus in die Kunst dringt, wo also die Gewalt des Subjekts sich in eigenmächtigen Analogien der Schöpfung bewegt, anstatt die Schöpfung nur wahrzuhaben (was nun aus furchtbaren Gründen nicht mehr möglich ist) — wo also diese *Krise* Ereignis wird, da ist als Schicksal verhängt, daß der Mensch das Schöpferisch-Eigene nicht in der Richtung auf ein positives Ziel zu tun vermöge, sondern nur in der Richtung auf die Herkunft — das ist: in der Richtung auf das Chaos; es muß nun geschehen eine Art von *Umkehrung* der Schöpfung; dies ist das Maß einer menschlichen Größe, die sich unterfängt, schöpfen zu wollen! Dies ist das Maß des Subjekts. Dies ist das Maß des Rembrandt — doch fügen wir auch jetzt sofort die notwendigste Antithese hinzu: soweit Rembrandt Subjekt ist; denn er ist auch etwas anderes . . . Wir sahen dies andere und werden es noch sehen.

Die verwandelnde, ja gar zerstörende Kraft des Malerischen, die dennoch eine Travestie, ja ein Gleichnis der schöpferischen Kraft ist, verwandelt dem Rembrandt auch jene Kategorie des Darstellens, die recht das Dar-Stellen zu wollen geeignet ist; jene Kategorie, welche ihrem Wesen nach eigentlich für die Ruhe im Bilde Gewähr leisten müßte: die befestigende Kunst der *Zeichnung*. Verhehlen wir uns nicht: die Zeichnung Rembrandts ist nicht eigentlich Zeichnung; Rembrandts Zeichnung ist der Selbständigkeit der Kategorie beraubt; sie ist ins Malerische travestiert; sie ist zur Malerei verwandelt. Von Natur struktiv, von Natur fein, von Haus aus die Kunst, zu binden, einzufangen, stillzustellen, wird die Kunst der Zeichnung in Rembrandts Händen, an Rembrandts Herz, unter seinen schmelzenden Augen und jagenden Pulsen, Pulsen, denen die Schöpfung nur im Tempo der Zerstörung und unter dem Gestus des Einreißens, nur bis zum Maße der »Erschöpfung« möglich ist, eine Kolonie des Malerischen: sein malerischer Nerv erobert eine Provinz, nimmt ihr die eigene Verfassung, oktroyiert ihr die Gesetze des Malerischen, die *sein* Gesetz sind und nicht so sehr einen Staat als vielmehr ein System dauernder erobernder Gewalt ausmachen. »Mit Krieg überziehen.« So könnte man sagen: »Mit Malerei überziehen.« Vielleicht, daß vordem Zeichnung die Malerei der eigenen Rechte beraubt hatte; das Festland der Zeich-

nung hatte etwa die Meere des Malerischen in Zucht gehalten oder verleugnet. Gewiß ist, daß nun die Meere des Malerischen durch Schleusen und Deiche brechen; Kanäle sind nichts mehr; das feste Land der Zeichnung wird von der wilden Nordsee des Malerischen gewaltig erobert und verwüstet; eine Zuidersee schwemmt sich ins gehegte Land . . . Und nun geschieht der Zeichnung alles, was je der Malerei selbst geschah. Auch sie war einmal fein; auch sie war einmal eben. Auch sie ging einmal den Gegenständen entlang, und als die »Anatomie« des Tulp entstand, da ward das Leben sogar zur wächsernerosigen und wächserngelben, wächserngrünen *Unheimlichkeit* der genauen Ruhe verwandelt. Doch dann war das andere geschehen Zug um Zug: Natur war unter der Herrschaft der Imagination versunken; Ruhe war dem bewegten und bewegenden, dem bebenden und erschütternden Nerv gewichen, das Stehende dem Fliegenden, das Stille dem Reißenden, das Deutliche dem Herrlich-Ungefährten, das Beschwichtigte dem Enthusiasmierten und Ver zweifelten, das Zarte dem Breiten, die Monodie dem Orchester — und welche Verwandlung von Gegenteil zu Gegenteil wäre nicht geschehen! So sehr aber ward selbst die Zeichnung in den Prozeß malerischer Wandlungen hineingezogen, daß einer selbst von der Zeichnung hätte sagen können — von ihr, die doch ihrem Wesen nach »Umzug« ist: »senza dintorno . . .« Von der Radierung ist es gesagt. Sie ist eine Variante der Zeichnung. Also hat die Verwandlung das Paradoxeste vermocht: sie hat die Zeichnung in ihr Gegenteil verzaubert — in Malerei, in eine Kunst mit malerischen Gesinnungen, malerischen Nerven, malerischen Reflexbewegungen. Dies alles ist dem Genie der Metamorphose möglich.

Der Zeichnung also geschieht, was dem Ganzen geschieht. Sonst ist die Zeichnung fest; so kannten die Alten die Zeichnung; man war gewiß, sie immer wieder so zu finden, wie man sie verlassen hatte, und in ihr die Dinge. Aber Rembrandt stellt die Zeichnung unter das heraklitische Gesetz — dies malerischste aller philosophischen Gesetze: »Alles ist im Wandel, und du wirst nicht zweimal in den nämlichen Fluß steigen.« „... λέγει . . . ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει, καὶ ποταμοῦ ὅῃ ἀπεικάζων τὰ ὄντα λέγει ὡς δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης . . .“

Aus der Wahrnehmung ist Rembrandts Zeichnung in die Erfindung getrieben; aus dem Spiegel des Auges springt sie in den »Strom« der Nerven — noch mehr gespürt als gesehen; sie gewittert in rauschenden, brandenden Übertragungen; sie ist nicht mehr sie selbst. Manche finden sie planlos: diejenigen, welche die Kunst in die Rationalität eines spekulativen Bewußtseins, nicht in die unübersehbare Natur eines Künstlers legen, deren Schmerzen denen einer Gebärenden gleich sind — den aberwitzigen und sinnvollen. Wolken bilden sich

nach Gesetzen. Sie scheinen willkürlich, Launen des Äthers; aber das Gesetz fehlt ihnen nicht, obwohl man es nicht sieht. Von Anfang an muß dies gefühlt sein: unter ähnlichem Gesetz steht auch die malerische, die gar nicht strukturelle Natur der Zeichnung Rembrandts; sie steht unter dem Gesetz des Organischen. Sie ist nicht mechanisch, nur biologisch zu verstehen.

Mir scheint: nichts könne die Gedanken an Rembrandt besser beschließen als eine Erinnerung an seine Zeichnung. Solche Anamnese ist nicht ein »Exkurs«. Sie schlingt das Ende in den Anfang; sie ist logisch die letzte Spiegelung des Ganzen, das aus der malerisch gewandelten Zeichnung zuerst erstand.

Der Charakter der Zeichnungen Rembrandts ist in doppeltem Sinne mannigfaltig: im technischen und im stilistischen.

Dies sind die Mittel Rembrandts: Metallstift, schwarze Kreide, Röteln, spitze Feder, breite Rohrfeder, Pinsel, Tinte, schwarze Tusche, brauner Bister. Es kommen auch Aquarell und Deckfarbe vor, ja Ölfarben auf dem Papier. Oft verschmäht er den lavierenden Pinsel zugunsten des wischenden Fingers — ein inbrünstiger Liebhaber der primärsten Mittel, wie er überhaupt auf eine unvergleichliche Weise ein *primärer* Zeichner ist, mag er auch noch so sehr ein *malerischer* Zeichner sein; auch dies gehört zur Welt seiner Metamorphosen, daß er ein Letztes, das Malerische, mit der Kraft eines ersten Augenblickes tut. Sein klassisches Werkzeug ist logisch die breite Rohrfeder, die in die Gallappeltinte getaucht wird; sie ist das Instrument des Malerisch-Extremen und des Zeichnerisch-Primären zugleich.

Im allgemeinen läßt sich etwa sagen, daß die Frühzeit des Rembrandt die spitzeren Mittel und den Effekt des Rötels liebt, die spätere Entwicklung aber die breiteren Mittel und die einfacheren, sachlicheren Wirkungen. Bedingungen liegen auch im Gegenstand: Saskia, die feine, etwas spitze friesische Braut, wird 1633 mit dem Silberstift gezeichnet. Die Zeichnung mit dem feinen Stift tut zwar auf wunderbare Weise alles, um dies Spitze weich zu machen. Es ist ein Wunder der Liebe. Aber man begreift das Spitze an Saskia doch vollends, wenn man das Bildnis ihrer spitznäsigen und gewiß spitzäugigen Schwester Titia gesehen hat. Wohl entsteht das spitzere Gesicht der Schwester »Tytsya« van Uylenburgh unter den Strichen einer breiten Feder. Indessen, es geschieht die Umkehrung jenes zärtlichen Wunders: Titia wird auch unter der breiten Feder spitz; es gerät ein sehr spitzes Gesicht — unliebsam spitz wie die uylenburghische Sippe.

Dagegen welche Wohltat: Licht und Schatten und Massen überhaupt werden in generös lavierenden Improvisationen erfaßt, die definitiv sind.

Stilistisch gehen die Zeichnungen in diese beiden großen Gruppen auseinander: *Naturstudien* und *Entwürfe* — wobei die Entwürfe mitunter nichts

sind als Einfälle, mitunter bildmäßig phantasierte Kompositionen. Man wird die sorglichen Naturstudien nicht gering achten: darunter sind Tiere — der Löwe, das Kamel, der Elefant — und Landschaften, und diese Dinge gelten schwer, wenn das gezeichnete Bildnis nicht immer gilt, sondern nur zuweilen, nämlich etwa dann, wenn Jan Six gezeichnet wird. Aber die höchste, die zuletzt entscheidende Kraft wohnt dennoch den *imaginären* und im größten Sinne *pittoresken*, den *übertragenden*, den *verwandelnden* Reichen der zeichnenden *Komposition* inne. Rembrandt ist von Wesen imaginär und pittoresk und metaphorisch. So muß das zu solchem Wesen verwandelte Zeichnen sein schönsten Zeichnen sein.

Wie Rembrandt überhaupt ein im Imaginären am meisten, endgültig sich verwirklichender Geist ist, so erhebt die Schönheit seiner Zeichnung sich am mächtigsten in den Konzeptionen. Wie die Bibel und in ihr wiederum mehr das Alte als das Neue Testament am stärksten zu der zugleich romantischen und exakten Leidenschaftlichkeit seiner Einbildungskraft redet, so ist der *biblische Zeichner* Rembrandt, der Zeichner des Alten Bundes angetan, von der Schwungkraft und Genauigkeit der Konzeption einen besonders nachdrücklichen Begriff zu vermitteln. Es ist das *Malerisch-Imaginäre*, in dem Rembrandt über sich selbst entscheidet — er über sich selbst unter dem Gesetz des Schicksals, dem vergrößernden, verwandelnden . . . Es ist von Konzeption gesprochen. Man wird zuweilen auch bloß von Konzepten sprechen: je nach der Phase der Vorstellung und Veranschaulichung. Manche Konzeption besteht aus wenigen wehenden Strichfetzen. Doch jede bedeutet mehr als beispielsweise jenes naturstudienhaft durchgezeichnete Herrenbildnis von 1634 aus der Londoner Sammlung Holford. Freilich muß auch gesagt werden: diese Studie ist nicht gerade der Maßstab der Naturstudie, sondern nur ihre unterste Instanz. (Wie überhaupt der, wenn der Ausdruck gestattet ist: untergeordnete Teil vom Wesen des Rembrandt im gesellschaftlichen Bildnis zur Miete wohnt.)

Die biblischen Motive sind Gemeingut der älteren Malerei und noch des religiös gereizten Barocks. Aber es ist die besondere *Wendung* und *Wandlung* der Themen, die in der Zeichnung Rembrandts (wie dann in seiner ganzen Kunst) den Sinn verblüfft und das Herz bewegt. Er ist — man sagt es mit Fug und Recht — eine Individualität. Doch nicht das Persönliche allein ist die Ursache der Besonderheit, sondern auch ein anderes, das allgemeiner und mehr ist als das Persönliche — ein Anonymus, wenn ich in diesem Zusammenhang den Ausdruck wagen darf: nämlich der Drang, die biblischen Vorwürfe aus der Bibel selbst zu motivieren, die Bibel nachzulesen, eine in der Konvention der Schulen schlaff gewordene Vorstellung an der Quelle selbst zu tränken;

die Vorstellung in einer folgsamen geistigen *Erfahrung* aufs neue zu wandeln und wirklich zu machen; sie aus einer abgelaufenen Formalität mittels des Malerischen neu in authentische Substanz zu verwandeln. Man soll nicht sagen, Rembrandt suche in der Schrift nur die Ausnahme-Augenblicke, das »Ausgefallene«. Er liest die Schrift und fühlt, was ihre Schönheit und ihr Sinn ist: das durchaus Gleichmäßige. Jede Zeile wiegt wie die andere. Genealogische Register sind schön und schwer von Bedeutung wie die Worte der Propheten. Es kommt nur darauf an, jede Zeile zu lesen: so wird jede Zeile so gut wie die andere ein Bild sein. Konventionelle Stoffe werden Sensationen, wo *er* die Feder führt: er wendet sie ins Besondere; er wendet sie ins Persönliche. Er tut dies, ohne die Stoffe kleiner zu machen. Er macht keine Spezialitäten. Er liebt nur einfach jeden Moment der Bibel, zumal des Alten Testaments; und da jeder Moment der Bibel klassisch ist, kann keinem Blatte Rembrandts das Allgemeine der menschlichen Geltung fehlen, mag es sich auch um einen sonst nirgends in aller Kunst gefühlten Sondermoment handeln; gar nicht davon zu reden, daß die schreibende *Hand* des Rembrandt mit mächtig ausfahrendem Duktus jeder Form des Menschlichen die sicherste Größe gewährleistet. Im letzten Grunde entsteht das Besondere der rembrandtischen Bibelzeichnungen wohl deshalb, weil dies Besondere immer ein *Recentes* ist: der Zeichner hat die Bibel nachgelesen, Zeile um Zeile, und an einer dieser Zeilen, von denen jede merkwürdig, jede der anderen gleich ist, blieb er hängen; dies also, daß aus den frisch gelesenen Zeilen hervor gezeichnet wird, dies macht wohl die Besonderheit oder ihren Ursprung aus. Die Beweglichkeit des malerischen Gestus, der zwar ein Letztes, doch mit der Kraft des *Ursprünglichen* ein Letztes ist, könnte endlich gar nicht besser geeignet sein, dies Recente zu tragen.

Ist weiter es wahr, daß Rembrandt dem biblischen Vorgang das eigene *familiäre* Dasein unterlegt, scheint er also ein Persönliches unterzuschieben, so *vergeht* das Persönliche doch eben darin, daß es die Menschlichkeit und Göttlichkeit der Bibel vorstellt; daß es also nur *Travestie* der Bibel ist. Nie habe ich an einer biblischen Zeichnung des Rembrandt, in einem Moment also, in dem das Persönliche noch am ehesten befugt wäre, da er ein vorläufiger Moment ist, Persönliches im mindesten als etwas Spezielles, allzu Spezielles empfunden, sondern immer nur als die natürliche und, daß ich so sage, gemeingültige, volkshaft-gemeinnützige Nahrung der Vorstellung. Erfahrung wird nicht ins allzu Individuelle vorgekehrt, sondern verhardt im rechten menschlichen Verhältnis; sie leistet das Maß von Verwandlung, welches das Göttliche im Bereich des menschlichen Begreifens faßlich macht. Mit anderen Worten: ist es die Kraft und Echtheit der persönlichen Er-

fahrung, die seinen Bibelblättern so sehr den Charakter der höchsten Aktualität verleiht, so leiht sie ihnen den Charakter einer *Aktualität für immer*.

Die biblischen Konzeptionen des Rembrandt mögen immer als *Ideen zu Bildern* entstanden sein, wie seine Konzeptionen überhaupt; oder als Ideen zu Radierungen. Die Zeichnung auf die Zeichnung abzulegen, wäre, mag man auch das Gegenteil versichern, nicht die Art des Rembrandt gewesen. Er ist nicht der Mann, den Reiz der eigenen Zeichnung mehr als billig zu verkosten. Dies wäre ihm schon deshalb unmöglich, weil seine Zeichnung eine Relation des Malerischen, weil sie eine ins Malerische transfigurierte Zeichnung ist. Die Absicht des Malerzeichners geht aufs Werk — und selbst das malerische Werk ist noch das unzureichende Medium der ungeheuren Leidenschaften seiner Sinne und seines Geistes. Aus einigen Bezirken der Zeichnung sind Bilder auf uns gekommen: vom »Opfer des Manoah«, von »Jakobs Segen«, von »Daniels Vision« und etlichen anderen Motiven haben wir das Bild und die vorbereitenden oder auch nachspielenden, neu versuchenden Zeichnungen. Allein was alles ist an Bildern aus den Zeichnungen verloren oder gar nie gemalt worden — und wie herrlich müssen die Bilder *gewesen* oder müßten sie *geworden* sein! Es entsteht aus dem Vorrat der Zeichnungen um das gemalte Werk herum ein zweiter, ein dritter Ring. Joseph deutet Träume. Jakob weiß sich vor Josephs blutigem Rock nicht zu lassen — vergeblich sucht ein Rembrandt, der manches Kind begraben hat, dem Vater die Haltung des Unglücks ganz überzeugend anzuweisen . . . David erhört auf dem Sterbebett Bathseba. Die Sunamitin kniet auf dem Berge Karmel vor Elisa. David schneidet nach jenem beklemmenden Bericht des vierundzwanzigsten Kapitels im ersten Buch Samuelis dem zur Verrichtung der Notdurft am Boden hockenden König Saul, der also in seine Gewalt gegeben ist, mit dem Schwert ein Stück vom Mantel. (Die Schrift schreibt: Saul geht in eine Höhle, »seine Füße zu decken«.) Und welche Bilder zur Geschichte des Hiob sind von einem Rembrandt, der selbst Hiob ist, nicht gemalt worden — welche sind verloren! Es entsteht eine imaginäre Galerie aus der Malerei gezeichneter Imaginationen. In den Stunden, in denen man nicht schläft, mischt die traurige Vorstellung *diese* Zeichnung in *jenes* Bild, das wirklich gemalt ist, aber anderes darstellt; die Farben geben sich her, fließen um, und ein neues Bild von Rembrandt kommt zwar nicht zutage, aber geistert in der Schwärze der Nacht rot und braun, golden und violett, oliven und schwarz. Eins entsteht ewig aus dem anderen . . .

Rembrandt der Zeichner ist nicht ein »Graphiker«, bei dem man »Qualitäten« zu verkosten bekommt. Die Erwartung wäre unwahr, töricht, durch Übertreibung und durch Unzulänglichkeit gleich lästerlich. Dies ist das

Schönste: allem Selbstbewußtsein der Experten zum Trotz steht die Zeichnung Rembrandts wie das ganze Werk und der ganze Mensch über den Maßen der »Qualität«. Die Zeichnung Rembrandts kann weniger sein als Qualität. Es gibt Leeren darin, Eklipsen, Stumpfheiten, Mattheiten; es gibt darin Unschönes, Lässiges, Unangenehmes. Dies *darf* aber sein: eben weil es sich um mehr handelt als um Qualität, die man messen, kosten, vergleichen kann. Es handelt sich um den *Geist* selbst, nicht um das Gemachte; *um das, was hinter der Zeichnung auf- und ab- und vor- und zurückgeht*. Da der Geist sich selbst, die Vorstellung sich selbst meint, kann nicht »die Zeichnung« gemeint sein; auch nicht »das Malerische« daran. Zeichnung ist die Schlacke, die erste, im Prozeß der Vorstellung; der Abfall; das Drumherum; das Präliminare der Verwandlung in die Wirklichkeit des Geistes. Wie sollte es ihr nun gar beifallen können, auf Schönheit bedacht zu sein! Sie empfindet verzweifelt nichts anderes als Unvermögen. Da sie aber für unseren Maßstab mehr als vermögend ist, ist sie uns freilich schön — vor allem *moralisch schön*.

Noch einmal muß man die These wagen: diejenigen Zeichnungen des Rembrandt, die am meisten *menschliche Bewegung* enthalten und hervorbringen, sind die schönsten (wobei aber immer von Schönheit in einem höheren Sinne die Rede wäre als im Sinn der »Qualität«, die der Expertise erreichbar ist). Man kann hinzufügen: eben diese Zeichnungen sind auch die *echtesten* — hier liegt der unendlich schwierigen Frage nach der Echtheit das echteste Kriterium zu greifen. Nicht die »Qualität« entscheidet; wer *nur* Expert wäre, würde irren; es entscheidet der *Choc* — und er entscheidet voraus in einem menschlichen Bezirk. Es gibt eine Kraft, menschlich aufzuregen, die nur den einen Namen Rembrandt hat. Diese Kraft *ist* Rembrandt.

Man kann nicht wohl behaupten, der Elefant sei am Rüssel und an den Hinterbeinen sehr gut gezeichnet. Man spürt eine Befangenheit des naturalistisch studierenden Rembrandt, deren ein könnender Akademiker gespottet hätte. Aber die Befangenheit ist das Korrelat einer Überlegenheit, die im *Wesentlichen* sicher ist und in der *Summe* regiert. Es gibt Zeichnungen, in denen, für einen ersten Augenblick, selbst das Wesentliche zu fehlen scheint. Ich denke an eine Landschaft mit einem Tor (in Nabsicht). Das Tor — der Bau ums Tor — scheint dumpf, tot. Aber »es geht auf«, daß die Zeichnung ihre Mitte, ihren Sinn in der Toröffnung findet; man muß hineinschauen, *hindurchgehen* — und geht man durch, ist der Transitus getan, so sieht man ohnehin nicht mehr den Bau ums Tor . . . Doch nicht genug. Es gibt Zeichnungen des Rembrandt — namentlich Landschaftstudien —, die überhaupt nicht in dem graphischen Phänomen gesucht werden dürfen. Man blickt auf

das Blatt; es gefällt nicht, läßt leer; es *vergeht* — o ja, und muß und soll *vergehen*; plötzlich wird ein nur im Geistigen existierender Zweck der Zeichnung sichtbar, ein Gespenstisch-Schönes; die Zeichnung selbst (als malerisch-graphische Tatsache) war nur die rohe Maske der Erscheinung, die sich graphisch, ja malerisch-graphisch gar nicht materialisiert. So entsteht das Schöne, vielmehr: das Wichtige oft neben, hinter, über, *nach* der tatsächlichen Zeichnung — auf einem imaginären Plan, für den die tatsächliche Zeichnung, in einem materiellen Moment entstanden, kaum der Sockel ist. Auch dies ist Rembrandt. Er »trifft« nicht immer. Er zeichnet auch daneben; er ist nicht immer wach.

Ist es nicht notwendig, sich auch darüber Rechenschaft abzulegen, daß die Zeichnung Rembrandts notwendig die Sphäre seiner *ungleichsten* Augenblicke ist? Die Zone der Schwankungen? Zeichnen (wie Rembrandt) heißt *ungewiß sein*: ungewiß der Art; ungewiß auch der Schicht, in welcher etwas entsteht; »malerisch« . . .

Rembrandt der Malerzeichner hat *keine Methode*. Er kann sich selbst keine Bürgschaften geben. Sein linkes Auge weiß nicht, was sein rechtes tut. Andere haben Schulsystem; andere haben Kunstgriffe der Zeichnung. Er, sobald er Rembrandt ist, wirft jede Überlieferung der Schule weg und beginnt als ein grandioser Ignorant. Er handelt völlig irrational. Das malerische Genie ist irrational, auch im Graphischen. Er verschmäht die Kniffe, ja fast die Erfahrungen (der anderen). Offenbar tut seine zeichnende Hand, die Hand eines Malerzeichners, ein Letztes; sie ist immer, wo sie wahrhaft lebt, erregt wie in extremis. Aber dies Letzte ist wie ein Erstes; es ist *primitiv* — indem es jedoch nicht unter, sondern über aller Methode ist. Es ist primitiv, indem es sich *über alle meßbare Verantwortlichkeit* wie über eine sinnlose Mauer mitten im Wege hinüberschwingt.

Er verfügt über alle *Möglichkeiten* des Zeichnens außer der standhaft akademischen, die er wegwirft, wenn er nicht gerade, ein Gegenteil seiner selbst, ein gesellschaftliches Bildnis malen muß. Er zeichnet: kritzelnd; struppig-fein; notierend, wie nie jemand notiert hat; schreibend — aus dem kursivsten Drang der Handschrift, die fertig sein möchte, bevor sie angefangen hat; mit der Ungeduld unerhörter Stenogramme und Abbrüviaturen überhaupt; er scheint nur Kommata zu setzen, keine Texte; er handelt als verkappter Maler summarisch — bis dahin, wo weniger Zeichnung, als Zeichen, Sema, ja bloß Gestus übrig ist; alles auf einmal sehend, mit rasender Schnelligkeit, in einem *Drüberhin*, das unvergleichlich ist und, merkwürdig genug, mit einer schneidenden Schärfe gepaart sein kann; paraphrasierend, metaphorisch und im nämlichen Moment unheimlich genau in der

Definition; beweglich und fest — denn das Flüchtige ist wie das Sausen einer Peitsche. Er zeichnet chaotisch, absurd, ein ungeheuerlicher Ketzler der »Kunst«. Er zeichnet häckselnd, wenn er zum Beispiel das ruhende Abendmahl des Leonardo in feine Splitter schlägt oder nach Lastman mit dem Rötzel die Susanna zeichnet; er zeichnet in langen, fließenden, fahnenhaften Zügen, wenn er Saskia im Bette liegen und ruhig atmen sieht über dem ruhigen Faltenhang der Decke; er zeichnet mit rollendem und kreisendem Stift. Er zeichnet aus der überschwänglichen Anarchie seines Wesens, die der Unbedingtheit eines gleichsam göttlichen Geistes angehört. Er zeichnet — und seine Zeichnung ist so schwer, wie sie fingiert scheint. Die Zeichnung explodiert, aber in diesem verwirrenden Augenblick wird sie deutlich; ist sie deutlich, ist sie fest, so beginnt sie schon wieder, sich zu bewegen, sich zu wandeln. Er ist kompliziert, wüst und auf phantastische Weise klar. Er ist ungeschickt, aber er sagt das Ganze und das Wichtige, das Souveräne und das Übersinnliche. Seine Zeichnung ist ein unordentliches Netz, ein Netz mit zerrissenen Maschen, in welchem dennoch das Leben selbst und mehr als das Leben, nämlich die Ahnung des Jenseits leicht gefangen wird. Er zeichnet — man begreift nicht, wie die Wirrnisse dieser Striche Tatsachen besagen kann; aber sie tut auch dies . . . Er zeichnet mit den Nerven und mit dem Geiste; beide sind eins, ohne voneinander und von sich zu wissen. Er zeichnet im Abendrot des Metaphysischen.

Das Wort ist gefallen: *Die Nerven* . . . Ist es ein Blasphem, beim Namen Rembrandt diese Kategorie, die uns längst peinlich geworden ist, die wir aus dem Dasein fast ausscheiden möchten, wenn wir nur könnten — ist es ein Blasphem, die Kategorie zu nennen? Aber ich wüßte nicht, wie ich sie leugnen könnte; denn sie ist offenbar. Die Beweglichkeit ist eine der offenkundigsten Elemente der Zeichnung Rembrandts, und mit ihr das Malerische, das Summarische, das Überholende, das Veränderliche — das Veränderliche im Sinn des Stils und auch im Sinne einer unaufhörlichen Beweglichkeit, *Veränderlichkeit* am Innern der fixierten Zeichnung selbst: aufgesetzt steht sie doch keinen Moment still, sondern ist trüchsig von Metamorphosen, wirft tausend Zustände aus sich hervor wie die Natur. Es kommen Augenblicke, wo Rembrandt, der Herrscher in allen Breiten des Lebens, spitz zeichnet; der Strich bricht, spellt, wird klein; er *kann* es werden. Es kommen Augenblicke, wo die mächtige Tatze ins Leere schlägt. »Eklipsen«. Die Nerven sind plötzlich wie ausgehängt; eine Geste fährt irre (trotz einer Fabel, dies geschehe ihm nie), oder die Geste hört mitten inne auf. Ist es ein Wunder? Wer so viel trägt, darf niederknicken; er tut es für Augenblicke, und die Genialität des Geistes, der Nerven, die stürmende Gunst des Jenseits macht in

Sekunden gar noch einen *Stil* daraus, den man den großen Ursprung alles großen und kleinen Impressionismus nennen könnte. Für ihn, Rembrandt, wäre der Begriff je und je zu klein. Denn das Methodisch-Überreizte des Impressionismus ist unsere, nicht des Rembrandt Weise. Und übrigens ist sie in ihm ans *Ganze* gebunden: er ist ebenso *schwer* wie nervös, ebenso konzentrisch wie exzentrisch, ebenso definierend wie umschreibend; er ist ebenso tatsächlich wie romantisch und metaphysisch, ebenso konkret als abstrakt; am Ende *zeichnet* er auch dennoch so sehr, wie er, der Malerzeichner, zu malen scheint; am Ende beharrt er, der Zauberer, so sehr, wie er sich wandelt.

In Blättern Rembrandts, an deren Echtheit gar nicht gezweifelt werden kann, kommen leere Stellen vor. Man *muß* bedenken: die Zeichnung gehört vor allem dem Reich seiner Nerven an; in seinen Nerven aber gibt es die Eklipsis so sehr, daß sie schon zu den Voraussetzungen seines Stils gehört, wenigstens wo sie, wenn man dies sagen kann, positiv gewendet erscheint. (»Zeichnen ist Weglassen.«)

Wir mögen es wahrhaben: der schwere Rembrandt lebt und webt in Nerven, deren großartiger Ungeduld es natürlich ist, in summa zu zeichnen; die der Eile des Tachygramms zugeordnet sind; die mit einer beispiellosen Unruhe begnadet erscheinen; die in einer eigentümlichen Verschiedenheit der Phänomene wohnen, denn wie er fein kritzeln muß und mag, so mag und muß er mit breit fahrenden Strichen zeichnen. Wie sehr liebt er den nervösen Six, der, dem Titus ähnlich, eben darum dem nervösen Hamlet ähnlich wird! Es wäre unrecht, von den »Nerven« gering zu denken. Werden sie vom Herzen Rembrandts her und zu ihm hin nicht Bahnen der Verwandlung — auch sie? Vom Malerischen ihres Wesens nicht zu reden? Wie gut zeichnet er den Six — wie ist dies Blatt Maßstab! Wie sehr nähert sich die im großartigsten Sinne pittoreske Kursive seines Zeichnens *jeglicher* mächtigen Eile der Handschrift!

Nicht aber, daß dies nun »die« Kategorie der Zeichnung des Rembrandt sein könnte. Es ist *eine*; und wie sie leere Momente erklärt, so erklärt sie einen Teil der vollen. Vor allem sie ist ja so vielen, unendlich vielen anderen Positiven im Zeichenwerk des Rembrandt einverleibt. Sind die Nerven der Bezirk des Tastens, so hat Rembrandt auch die Genauigkeit. Sind die Nerven der Bezirk der verwandelnden Paraphrase, so ist Rembrandt mitten in der paraphrasierenden Zeichnung auch ganz gegenständlich. Sind die Nerven eine subjektive Zone, so wird doch keine Seele der ungeheuren Subjektivität seiner Zeichnung die noch größere Objektivität bestreiten. Und so fort . . .

Die Verhältnisse gleichen sich in ihm aus. Ist das Barock nervös, so ist Rembrandt sehr barock und zugleich mehr als barock. Er ist überhaupt nie

das eine ohne das andere; er ist nicht überlegen, ohne primitiv zu sein — und ist seine Zeichnung primitiv, so ist sie es mit allem Schwung der Überlegenheit. Sie scheint zuweilen im Effekt aufzugehen; doch schon zeigt sich, daß sie als Ursprung noch viel mehr bedeutet denn als Wirkung; am anderen Ende aber verliert die Wirkung sich wunderbar in der großen Indifferenz des Jenseits.

Seine pittoresken Zeichnungen sind Seismogramme seiner phantasierenden Nerven. Sie sind Abstraktionen seines dichtenden Geistes. Sie sind ein einziges Wetterleuchten des Metaphysischen. Aber wie sehr bleiben sie doch aus der bestimmten Schwere der menschlichen *Erfahrung* befrachtet! Was trägt diese Phantasie Konkretes mit sich! Er zeichnet die Arche des Noah. Er zeichnet eine unerwartete Prosa des Vorgangs, fast die schiffbauerische Technik des Augenblicks; zeichnet die unpathetischste Seite, einen praktischen Moment. Er zeichnet die Opferung des Isaak. Ein Bauer kann ein Tier nicht sachlicher schlachten als Abraham den Sohn; der steht dem Sohn am Kopfende, macht das Geschäft zweckmäßig von dort. Elisa läßt ein Stück Eisen schwimmen. Das Wunder des Blattes ist die Topographie und das Verweilen des Elisa im Örtlich-Exakten. Diese Eigenschaft wohnt der Phantasie des Rembrandt vor allem inne: Genauigkeit der örtlichen Vorstellung; er hat eine unvergleichliche *topische* Einbildungskraft. Überhaupt ist Rembrandts Phantasie auf eine Weise, die sich mit nichts vergleichen läßt, am Empirischen ersättigt. Man sieht in den Zeichnungen die Situationen entstehen: von Anfang an schießt ihm aus der Erfahrung das Konkrete in die Konzeption; wenigstens da, wo die Zeichnung am besten ist. Der imaginäre Rembrandt wäre also doch eine Art Fabel? Nein. *Denn er verwirklicht die Erfahrung erst dort zu ihrer stärksten Existenz, wo er die genaue Erfahrung in das unendliche malerische Ungefähr der Konzeption zieht und in der verwandelnden Imagination bestätigt. Was wäre die Erfahrung ohne die Einbildungskraft? Weshalb denn muten oft gerade die konkretesten Augenblicke wie die stärksten Phasen der Metamorphose an? O Wunder der Realität! Die körperlichste Identität scheint eine Versammlung von Rätseln der Verwandlung... Die Verwandlung steht nur still. Sie ist nicht tot. Sie schläft nur.*

Das *Familiäre* geht in Rembrandts Zeichnung besonders auf. Die Phantasie hat in der Familiarität des Zeichnerischen einen Ankergrund. Das barocke Ausschweifen der Linie und des inbrünstig, prächtig, wütend lavierenden Flecks ist in dieser intimen Zone wohl versichert. In einem Punkte mangelt aber der Phantasie des Rembrandt jede Sicherung durchs Vertrauliche: er, den man *faustisch* denken darf, er, der gut, aber auch furchtbar ist für sich und die Seinen, er, der die Ruinen seines familiären Lebens wie einer über-

lebt, der an diesen Ruinen nicht unschuldig ist — er hat keinen vertraulichen Vertrag mit dem *Teufel*. Freilich: hätte er ihn, so wären ja die Ruinen nicht... Nein: die Zeichnungen weisen aus, daß Rembrandt, zu dem man zuweilen sagen könnte: *apage, Satanas* — daß Rembrandt sich den Teufel *nicht einmal vorstellen kann*. Seine Teufelsblätter sind das Naivste, das einer unerwachsenen und unschuldigen Einbildungskraft je hätte einfallen können; sie rühren durch ihre Nichtigkeit. Das Zeichnerische, das Malerische trägt hier nicht weiter. Hier hat die Metamorphose ihre Grenze; der Zerstörer Rembrandt ist gut; der Dämon Rembrandt ist dem Himmel bestimmt. Das Vertrauliche des Rembrandt ist positiv. Sein Genie ist innig.

Und also ist es endlich kein Unsinn, zu behaupten: der imaginäre Rembrandt tue das Schönste, Größte, wo er das *Intime* tut. Es gibt Blätter des Rembrandt, die aus einer Art von Allüre entstanden sind; aber ihre Größe behält das Vage dieses Ursprungs. Das Große in der Konzeption des Rembrandt ist immer das Intim-Wahre. Es ist ein psychologischer Moment von letzter Intimität, welcher das schönste Blatt mit dem Gastmahl der Esther trägt. Einer puren *Idee* fiele solches nicht bei; das Intime ist hier von der Größe erfahren worden. Freuen wir uns, daß solches Dichten des Großen aus dem Innigen den Nordländer auszeichnet, wo der Romane — auch Delacroix — das Große aus dem Allgemeinen und Öffentlichen komponiert; so gibt es eine nordische Art, ins Große zu wachsen, die dem Norden ganz gehört.

Dies etwa ist das innere Gesicht der Zeichnung des Rembrandt. Dem Aspekt mangelt noch ein Wort über das äußere Verhältnis dieser Kunst: über ihr Verhältnis zur Zeit — zu den Jahren, zum Kreis.

Ein sehr legitimer Wunsch der Forscher, die vielen Hunderte der Blätter auch in eine *zeitliche Folge* zu stellen. Ein Wunsch, der sich freilich zu oft an den Grenzen des Möglichen stößt, wenn die Chronologie mehr will als eine ungefähre, grobe Ordnung. Man hat gewisse Hilfsmittel in der Beobachtung der allgemeinen Entwicklung des Rembrandt vom Schmaleren, Engeren zum Breiteren, vom Geschlossenen zum Offenen, vom Komplizierten zum Einfachen, Lapidaren; es wurde angedeutet, daß die breite Rohrfeder in der Tat auch nicht zu den Werkzeugen der Jugend gehört. Man hat gewisse Hilfsmittel in der Beobachtung des Thematischen; gewisse Blätter müssen zum Beispiel den Jahren mit Saskia angehören. Es gibt weiter noch diesen und jenen chronologischen Gesichtspunkt aus der allgemeinen Entwicklung zu gewinnen — aber es handelt sich selten um nennenswerte Sicherheiten im einzelnen. Zuweilen gibt die thematische Nähe eines Bildes — etwa Manoah, Daniels Vision, der Ganymed — einigen wahrscheinlichen oder auch gewissen Aufschluß. Sehr selten ist ein Blatt durch eine originale Datierung bestimmt

(wie zum Beispiel das Brautbild der Saskia). Die große Anzahl mutmaßender näherer Bestimmungen in der Zeit, die von der Forschung erbracht werden, sind das Ergebnis einer sehr mannigfachen und beziehungsreichen Kunst des Kombinierens rationeller, jedoch auch mitunter kaum noch wägbarer Argumente.

Die ersten und letzten Schwierigkeiten erheben sich aber dort, wo die *Echtheit* der Blätter von Fall zu Fall zu prüfen ist. Mehr und mehr werden wir uns doch daran gewöhnen müssen, vorzustellen, daß unter den Schülern des Rembrandt, die bislang fast alle von seinem mächtigen Schatten fast ganz überschattet waren, mehrere ausgezeichnete Talente waren, und daß diese Talente, von denen mindestens eins, Aert de Gelder, schon durch Karl Voll als ein Talent am Rande geheimnisvoller Genialität begriffen war, in ihrer Frühzeit und zuweilen auch darüber hinaus der Hand des gewaltigen Lehrers auf eine kaum noch zu definierende Weise angepaßt gewesen sind. Noch einmal: Rembrandt ist ein Reich; er ist, mit aller Ungeheuerlichkeit seiner Individualität, mit allem Extrem-Singulären seines Wesens doch nicht *nur Person*, sondern *auch Kollektivität*. Er zwingt seine persönlichste Anschauung doch noch auf irgendeine Weise dem Generellen der Schule auf, so unmöglich der Vorgang zu sein scheint, da das Persönlichste ja den Ausschluß des Allgemeinen zu bedeuten scheint. Er verwandelt die Schule zu seinem Bilde, und er tut damit vielleicht noch mehr wie Rubens (mehr im Sinn der Intensität), weil es sich um eine Verwandlung innerhalb persönlicherer Grenzen handelt; denn Rubens hat von Anfang an die weitere Publizität des Romanen, den kollektiveren Sinn und Stil. Im intimeren Bereich des Rembrandt gibt es Schülerblätter, und wohl in Menge, die nicht nur die Hand des Rembrandt streifen, sondern aus ihr hervorgegangen zu sein scheinen. Reden wir nicht von den zahlreichen Fälschungen, die seit dem siebzehnten Jahrhundert in Schwang kamen. Reden wir nur von diesen Schülerblättern. Der Fall kompliziert sich dadurch, daß Rembrandt auf seine immer und überall spontane Art in die Schülerblätter selbst hineinkorrigiert und hineinretouchiert hat, wie es auch bei einzelnen Radierungen erwiesen ist. Man begreift: die Schwierigkeit, mit Sicherheit das Persönlichste vom Schulhaften (das zuweilen nur ein Minder-Persönliches wäre) zu scheiden, ist eine wahre Fatalität. Denken wir auch daran: wir sind im Barock; wir sind bei Rembrandt in einer Epoche, die das Unwahrscheinlichste an schulhafter Assimilation vermag. Wir mögen in der Tat auch denken, daß es manchmal fast schwerer ist, ein Blatt der Schule von einem originalen Rembrandt zu unterscheiden, als etwa ein Blatt oder Bild der Rubens-Schule von einem Blatt oder Werk der Meisterhand des Rubens selbst — so unwahrscheinlich dies zunächst aussehen mag.

Hier werden wir einige Begriffe umzudenken haben. Im Bereich des Rembrandt scheint selbst die Assimilation ans Persönlichste auf unglaubliche Weise gelungen. Selbstverständlich fehlt es nicht an Gegenargumenten. Mir scheint, dem Rembrandt sei zum Beispiel eigentümlich eine Art, *Figuren energisch zusammenzubiegen*, die den Schülern so spezifisch doch nie gelingt. Man wird es, wie schließlich in allen diesen Fragen, auf den Choc ankommen lassen müssen, den man vom Höchst-Authentischen empfängt oder vom Minder-Authentischen nicht empfängt.

Hinter dem Faustus und einem Mephistopheles, den es nicht gibt, also noch gar die *Schüler*! Sie sind wahrhaftig besser, als die gemeine Erwartung annimmt. Wir müssen uns wohl endgültig bequemen, zu denken: Rembrandt ist nicht nur eine Persönlichkeit sondern auch ein *Reich*, und seine Autorität, die *eigentümlich* ist, scheint auch von seltener *Stärke*. Die Hände der Schüler sind auf eine unwahrscheinliche Weise sogar dem *Spontanen* des Rembrandt angepaßt; auf eine Weise, die selbst in der Blütezeit der Assimilation, im Barock, staunen macht. Wir müssen uns eingestehen: meinen wir, von der Zeichnung Rembrandts etwas zu wissen, so können wir uns jeden Tag getäuscht haben; selbst der »Choc« hat schon getrogen. Ein sonderbares Verhältnis: in der eigentümlichsten Welt der Kunst die größten Ungewißheiten. Das macht: es ist ein Reich der unheimlichsten Verwandlungen.

Verwandlungen hin und her! Wir erleben, daß Rembrandt die Zeichnung in Malerei verwandelt; daß er innerhalb solcher Verwandlung, deren Unwahrscheinlichkeit wir mitten in der Gewöhnung gar nicht mehr messen können, vom Nächsten der Naturstudie siegreich zur Übertragung durch die Einbildungskraft weiterschreitet; daß er die Zeichnung, deren Wesen die Verwandlung der Dinge in die Reinheit, Abgezogenheit des Stillstands zu sein schien, in eine Passion der Nerven wandelt; daß er der feststellenden Kraft der Zeichnung im Sturm des Metaphysischen begegnet, welches die Genauigkeit der graphischen Bestimmung mit der ausschweifenden Natur, Übernatur des Unendlichen überfängt. Doch solche Verwandlung ist nicht die einzige. Er wandelt nicht bloß Zeichnung zur Malerei, sondern auch Malerei zur Zeichnung. Fromentin hat gesagt, die »Nachtwache« sei eigentlich in Schwarz und Weiß erschöpft. Jakob Burckhardt leugnet den Koloristen Rembrandt. Er spricht: Rembrandt »bedarf nicht einmal der Farbe; seine ausgeführten Radierungen üben eine ähnliche Wirkung wie seine Gemälde«. Verhaeren weist auf das gleichsam ausschließlich Braune der Palette: »einige seiner späten Bilder scheinen nur glühende Sepia; sie sind nicht mehr nach der ganzen Skala des Prismas getönt«. Der Dichter findet schließlich dies schöne Wort: Rembrandts Malerei ist Bronze. Er bezeichnet mit dem Wort die denkmalhafte

Größe. Er bezeichnet damit zugleich die graphische Natur des Malerischen — die Beschränkung auf einen einzigen Ton. Nicht daran ist nun zu denken, daß Rembrandt innerhalb der Malerei, ja mit ihr auch förmlich »zeichnen« kann: dann nämlich, wenn er etwa die Eleganz des Maerten Daey oder das Geflügelstilleben der Dresdener Galerie malt, in dem die Malerei spitz, ja kläubernd wird wie ein Dürer. Wohl liegt auch diese Form in Rembrandts Bereich — was läge schließlich nicht in ihm! Aber jetzt ist die Rede allein von jenem breiten Temperament, das vom Graphischen die großen Kontraste zwischen Schwarz und Weiß oder Braun und Gelb nimmt; von jenem Kompromiß zwischen dem Malerischen und dem Zeichnerischen, dessen Nenner das Verhältnis zwischen Licht und Schatten, Hell und Dunkel ist.

Man muß einhalten und nachdenken: was könnte wohl erstaunlicher sein, als eine Metamorphose, die aus Zeichnung Malerei, aus Malerei wieder Zeichnung macht? Es wäre genug der Zauberei. Und dennoch ist auch sie nicht das Letzte. Selbst sie ist, wenn ich so sagen darf, noch eine untergeordnete Region der Verwandlungskunst. Sie ist eine mediale Zone; sie dient bloß. Hinter ihr und über ihr steht noch: der Gedanke, der Sinn.

Der *Gedanke*! Er beginnt schon da, wo wir fragen dürfen: womit malt Rembrandt? Er malt mit Hell und Dunkel, mit Braun und Gelb; er malt mit Schmutz und mit Gold. Man könnte fortfahren: er malt mit Gut und Böse, mit Himmel und Erde, mit Licht und Nacht; er stellt eine Mythologie der Töne auf, die sich zwischen dem Morgen und der Abenddämmerung bewegt, zwischen den glorreichen und den finsternen Geistern — wobei nun allerdings die Natur der einen mit der Natur der anderen so nahe sich berühren würde, daß wir die genaue Grenze zwischen Gut und Böse, zwischen Auferstehung und Gruft, Leben und Tod, Tag und Nacht, zwischen Ja und Nein nicht mehr feststellen könnten — um so weniger könnten, als das malerische Genie alles tut, die Grenze zerfließen zu machen. Ist es Menschensache, die Grenze zu wissen? Gott allein kann vollkommen über sie urteilen — und vielleicht auch er nur, indem seine Gnade sie aufhebt . . . Erkennen wir doch: es ist ein *Gedanke*, mit Braun und Gold, mit Licht und Nacht zu malen. Es ist — wohlverstanden — nicht eine Absicht. Der Gedanke liegt nicht im Subjektiven. Er ist die Natur des Objekts, das Rembrandt heißt. Rembrandt *will* nicht ein graphischer Maler, ein Maler mit Schwarz-Weiß sein; er *muß* es sein; der Sinn seines Daseins, der »Gedanke« seiner Existenz zwingt ihn dazu. So ist es auch nicht sein persönlicher Witz, im Unvollendeten zu bleiben. Jenes »inachevé« des Rembrandt, von dem Delacroix sprach, ist nicht ein Einfall, eine Laune, eine Willkür; wenn Rembrandt sagt, ein Bild sei fertig, sobald ein Maler »seine Absicht« erreicht habe, dann ist dies Wort eine Parabel — eine Über-

tragung des objektiven, des primären Sinns in die Welt des menschlichen Bewußtseins. Läßt der Zeichner die Zeichnung offen, mit anderen Worten: betreibt er sie malerisch, so liegt eine Anweisung des Schicksals vor. Sie besagt: du weißt nicht, wie das Fertige aussieht; deine Zeit hat das Fertige verlernt; die protestantische Welt ist von Wesen immer unfertig; das Mittelalter war mit dem Sinn für das Definitive begabt, denn es hatte die Positivität des alten Dogmas, das dem Maler die Hand zur Kalligraphie und zur Determination bewegte; du aber — du hast die Leidenschaft und Unverbindlichkeit der Freiheit . . . so kannst du auch nicht mehr wissen und sagen, wie bis ins Letzte die sichtbaren Dinge beschaffen sind — geschweige denn die unsichtbaren. So spricht das Schicksal. Dem Rembrandt obliegt, diesen Gedanken des Schicksals, der als sein eigener Gedanke nur eine Übertragung des Objektiven in ein persönliches Bewußtsein wäre, im Bilde »wahrzuhaben«. Auch ihm bleibt ein Wahrhaben: das Wahrhaben jenes gewaltigen Prozesses, an dessen äußerstem Ende wir stehen — des Prozesses, in dem die festen und sichtbaren Dinge nach unerklärlicher Reziprozität mit der Anschauung unfest und unsichtbar gemacht werden.

Nun Erde und Licht: immer ist das Bild des Rembrandt eine Allegorie des heiligen Grabes; immer ist es eine Parabel der *Auferstehung*; immer ist ein Totengräber der Mittler der Erstehung ins Licht. Immer verpuppt sich eine Raupe, und immer wird das dunkle Braun der Puppe durch die lichten Flügel des Falters aufgemacht, überwunden. Es ist ein Gedanke des Daseins selbst, ja der metaphysischen Wendung des Daseins, wenn Rembrandt, Maler und Zeichner in einem, schwarzweißer Maler, pittoresker Zeichner, sich zwischen Erdbraun und Lichtgold bewegt. Und freilich ist es noch der große Zorn seines Leidens, das diesen Zustand ertragen muß, wenn er selbst dem lichten Gold noch etwas von der Dämonie des Chthonischen mitgibt; denn in der Tat ist sein Lichtgold die Metamorphose des Tellurischen, welches massiv und unrein ist. Fromentin nennt den Schmetterling Rembrandt einen »Nachtfalter«. Er ist es. Das hindert nicht, daß derselbe Fromentin ihn einen »Spiritualisten« und »Ideologen« nennen darf: denn welche Ideologie wäre naiver und also größer als die eines Wesens, das seine irdische Natur am Licht verbrennt?

Delacroix wird nicht müde, diesen Malerzeichner zwischen Erdbraun und Sonnengold einen Maler des *Gedankens* zu nennen. Er ist es, indem er seine Malerei auf das Helle und Dunkle der Zeichnung abzieht. Delacroix, willens, den Maler des objektiven Gedankens in der unbezweifelbarsten Gesellschaft auszuweisen, stellt ihn, stellt die Objektivität »seines« Gedankens neben die Namen Raffael und Poussin. »Raffael, Rembrandt, Poussin — ich nenne eigens diese drei, weil sie besonders durch den *Gedanken* ausgezeichnet

waren — werfen einige Striche aufs Papier: nicht einer, so scheint mir, ist ohne Belang . . . Schon ist das Leben allenthalben da; in der Entwicklung eines Themas von so ungefährer Ersichtlichkeit wird nichts aus der Linie einer Konzeption weichen, die kaum zum Licht erblüht und dennoch schon vollkommen da ist . . . » Nichts könnte die geistige und also im höchsten Sinne transitorische Natur der Kunst Rembrandts, nichts ihre zur schwebenden Idealität emporgewandelte Natur schöner aussprechen als diese 1857 gefundene Formel des größten französischen Malers, der schon darum vom Geiste weiß, weil ein wesenhafter Teil seiner Natur eine gallische Metempsychose des Rembrandt ist.

Die Radierung Rembrandts hat am Malerischen teil. Die Beweise sind uns begegnet. Aber es begegneten uns auch die Beispiele einer Radierkunst, die nicht ins Fluidum des Malerischen aufgenommen ist; die mindestens zum guten Teil eine graphische Konstitution im alten Sinne haben und dem Kupferstich nicht ferne sind. Ich denke an das Selbstbildnis mit dem Hut. Ich denke an den Six und an den dem Rembrandt von sonderbarem Mißtrauen halbwegs abgesprochenen Francen. Ich denke an den Coppenol. Nun ist wahr: Vieles im radierten Werk des Rembrandt ist technische Köstlichkeit; die Radierung Rembrandts müßte nicht so weit über das Verhältnis ihres Wertes zum Wert des gesamten Werks gesucht, gesammelt, geliebt sein, wenn sie nicht zum großen Teil ein wahrer hortus deliciarum für den Kenner wäre, der mit der Bewunderung der reinen und wahrlich unerhörten *Qualitäten* der Radierung den Sinn des Rembrandt zu treffen meint. Aber noch einmal: Rembrandt ist mehr als der Inbegriff der höchsten graphischen Qualität. Der Sinn dieses Namens beginnt erst dort, wo die Qualität sich in die unermeßliche Region des Geistes, also über sich selbst erhebt. Auch an der Radierung bedeutet das metaphysische Gesicht am meisten. Das metaphysische Gesicht eignet der Radierkunst nicht, wenn Rembrandt den braven, etwas stumpfen Coppenol radiert, und auch nicht zu vielen anderen Malen. Es eignet ihr wohl, wenn er mit feiner Nadel den Six radiert. Dies wird gesagt, damit das andere deutlich werde: das Malerische ist nicht die *einzige* Bahn der Verwandlung. Es ist ein sehr ersichtliches Mittel; vielleicht das nächste, drastischste, geschmeidigste; doch nicht das einzige. Die Radierung des Rembrandt kann anders sein als das Blatt mit Mariae Tod, das für das Thema und die Form des Transitus das malerische Mittel findet. Sie kann still sein, gleichsam geronnen; dennoch kann sie das metaphysische Motiv enthalten, das Nächste, Übernächste mitbringen; dennoch kann sie vorausenthalten, was die französische Sprache, um das Ahnungsvolle zu bezeichnen, das Mitspielen, Vorausspielen des »Lendemain« nennt.

Wir bedürfen hier aber noch einer weiteren Unterscheidung: nämlich der — soeben angedeuteten — Unterscheidung zwischen dem Thema und der Form des »Übergangs«. Rembrandt hat den Magier radiert. Jakob Burckhardt ist nur zu sehr im Recht, wenn er abfällig urteilt: dies Blatt sei »eigentlich ein Genrebild: ein ziemlich philiströser Mann in seiner Nachtmütze examiniere ruhig die in einem Fenster leuchtend erscheinenden Chiffren«. Es wird an den Feinheiten der Radierung als solcher nicht gezweifelt; wohl aber daran, daß vom magischen Thema auch nur das mindeste in die Form übergegangen sei. Dies Blatt gehört als geistige Haltung (als Form von höherem Standpunkt her betrachtet) zu den stumpfesten Dingen Rembrandts, und die Spannung zwischen dem supranaturalistischen Thema hier, dem völlig diesseitigen Formalen dort macht die unmetaphysische Natur des Blattes nur doppelt fühlbar. Das metaphysische Angesicht der Radierkunst des Rembrandt schaut nur dort her, wo die Radierung selbst, das ist: jener *Geist*, den man die Form nennt, selbst magisch ist. Jan Veth hat ein schönes Wort gesagt, um diese magische Natur des Radierens selbst (dieser gleichsam »schwarzen Kunst«) zu bezeichnen. Er spricht nicht von jenem Magier im Blatt. Er spricht bewundernd vom »Alchimistischen der Radierungen« Rembrandts überhaupt — derjenigen nämlich, die den Bann ausstrahlen, die das zweite Gesicht haben. In ihnen ist Rembrandt ein Magus.

Dies einsehen darf nun weiter nicht bedeuten, den Wert des Thematischen für die Metamorphose gering anschlagen. Es wäre fast lächerlich, das Selbstverständliche noch eigens zu versichern, daß Rembrandt zumeist mit Inbrunst im *Gegenständlichen* lebt. Was ist einem großen Künstler die Form denn anderes als sein Mittel, das Wesen des Gegenstandes zu entziffern? Kläglich, kläglich die Gleichgültigkeit gegen das Objekt. Es ist die Gleichgültigkeit, die greuliche Leere des Artisten. In der letzten Instanz geht es jedem gültigen Menschen um die *Sache*. Es ist eine Banalität, die Form auszurufen. Die Form ist Voraussetzung; ohne sie wäre keine Kunst. Aber was ist das Rätsel des Gegenstandes — was das Wunder der Wirklichkeit und was die Andeutung der Verwandlungen von Leben zu Leben, die in ihr enthalten ist? Der Form bleibt nichts, als eine Auskunft zu geben, die — ach, keine Antwort ist noch sein kann, sondern abermals nur eine Ahnung mehr.

Weit oberhalb der stupiden Frivolität des Formalismus, den die Amateure des *l'art pour l'art* eitel bekennen, wo es sich doch nur darum handeln kann, daß die ahnende Gewalt der Form dem ewigen Anderssein der Dinge einen Anblick abgewinne, daß also Ahnung der Form zur Ahnung des Gegenstandes sich finde, ein Alter ego dem anderen Alter ego die Hand reiche — weit oberhalb des *l'art pour l'art* huldigt Rembrandt demütig dem ewig wechselnden

und dennoch *einen* Sinn der Dinge. Er liebt die Dinge zumal, wo sie den Geistern nahewohnen. Er liebt die Engel und malt sie; er malt auf dem Bilde Abrahams, der sie bewirtet, die bunte Schönheit ihres Gefieders mit einer metaphysischen Zärtlichkeit, als wolle er seinen wunden Schädel bergen. Er hat es gern mit den Geistern zu tun: er malt das Gastmahl des Belsazar. Er liebt die Travestie. Der Mummenschanz ist der Geist seiner Werkstatt. Verkleiden! Verkleiden! Welch ein Karneval ist dies Atelier und die Malerei darin! Adriaen im Goldhelm; Lijsbeth als Minerva. Welch ein wunderbar ungeschickter, ungeschlachter Fasching! Er ist wahrhaft niederländisch; er ist bruegelisch. Aber je naiver er ist, desto schrecklicher verpflichtet er. Er geht auf Tod und Leben; keine Verwandlung könnte es ernster meinen. Es ist nicht anders möglich im Hause eines Malers, der den Tod in vielerlei Gestalt, an Kindern, an Großen, gesehen hat; der diese Metamorphose bei sich gegenwärtig hält auf Lebenszeit. Bei einem Maler auch, der viel allein ist — ja immer allein ist. Was ist die Liebe, was das Bett? Ein Alleinsein zu zweien — in solcher Nähe jeder mehr als je für sich und vereinzelt im Unendlichen. Die Liebe ist nicht anders wie der Tod. Die Liebe ist nicht anders als das Alleinsein. Das Alleinsein ist der Vorhof der Unendlichkeit — Allegorie des »Abgeschiedenseins«. Das Leben bewegt sich in der Anzüglichkeit solcher Verhältnisse, die den Metamorphosen ähnlich sind. Alles im Dasein ist Gleichnis zu allem . . . Rembrandt liebt auf gemütliche, aber noch mehr auf furchtbare Weise den leeren Raum um die Einzelnen und zwischen den Wenigen. Er liebt den »Hiatus«. Das Intervall ist der eigentliche Spielraum seiner Phantasie. Die Menschen geraten ihm zu wunderbarer Vieldeutigkeit. Aber erst die Räume zwischen ihnen! Sie sind voll von den Geistern, die den Menschen ins Andere ziehen; die der Gewißheit seines Standes die Verwandlung androhen und der Unsicherheit seines Standes die Erlösung ins Andere verbürgen. So »komponiert« er, Lastmans Schüler, der dem System erst den unendlichen Sinn verleiht, in Etagen: hinab, hinauf. So »komponiert« er die klaffenden Abstände der Geheimnisse zwischen Esther, Ahasver und Mardochai und zwischen dem Mißtrauen des Saul, der unbefangenen Menschlichkeit des David; so den Abstand zwischen dem Engel der Verkündigung und den erregten Hirten. Er komponiert gar nicht. Er kann bloß nicht anders verfahren. Denn er ahnt: der unbekannte Gott hat in die Abstände, die als Luft und Raum erscheinen, die verwandelnden Geister gesetzt, damit sie unruhig darin wohnen, wo doch alles still scheint. Rembrandt liebt es, ein Gesicht ins andere zu wandeln. Titus wird Haaring; Six wird ein Titus — und so weiter wahrhaftig, buchstäblich bis ins Unendliche. Er liebt die Keller, die Gewölbe, in denen zwischen Mord und Notzucht,

zwischen Angst und Begierde, zwischen Frömmigkeit und Frevel, zwischen Gedanken und Gewohnheit alles möglich ist — und alles von der Weisheit bis zu einer Trunkenheit, welche den Dingen sieben Gesichter gibt. Aber er hat auch dann schon die Verwandlungen in den Dingen selbst angelegt, wenn er die Dinge, die Gestalten aus der Mitte des Bildes nimmt, die ihnen ein festes Dasein gäbe, und sie an den Rand treibt, der ihnen ansagt, daß sie einmal aufhören werden zu sein; daß sie einmal aus dem Dasein in das Ungewisse, das sicherer ist, werden übertreten müssen. Malt und zeichnet er aber eine Gestalt in die Mitte, sitzt sie nun da wie das unabänderliche Bild des Daseins — ja auch dann noch erlaubt er das *θαυμάζειν*; wir müssen uns *verwundern*, daß dies ruhige Existieren sein kann, daß es solche beharrende Schwere gibt; die Massivität der Dinge und Figuren kann nun gar die Verwandlung des malerisch Schwankenden ins Geheimnis des Sicherem sein — so wie das Festland dem Menschen, der aus dem Schiff tritt, ein Mysterium des Gewissen wird, wenn zuvor dem Eingeschifften das wankende Wasser ein Mysterium des Ungewissen gewesen war. Wir müssen uns *wundern* ohne Ende. Gehen wir aber am Wald hin spazieren und sehen einen hohlen Baum, den das Gewitter und das Alter gehöhlt hat: so sehen wir darinnen eine Dryas sitzen, und die Verwunderung wird zum köstlichen Schrecken . . . Und endlich: Luft und Licht, die ihren Sitz in der Form zu haben schienen, sind Metamorphosen des Gegenstands. Die verwandelnde Kraft der Idealität begegnet hier der immanenten Kraft der feinen Materie zur Verwandlung. Und wollen wir nun noch entscheiden, *wo* die Verwandlung vor sich gehe — ob in der Form, ob in der Sache, wenn wir gewahren, wie sehr im Bilde und im Blatt des Rembrandt alles »Erscheinung« ist? Burckhardt sagt: »Erscheinung ist ihm alles«. Es ist einer jener burckhardtischen Sätze, deren Einfachheit ihre Tragweite nicht ausspricht; zu bescheiden, ein Orakel sein zu wollen, sagen sie dennoch nicht weniger. Ja freilich: Erscheinung ist ihm alles. Alles »erscheint« — hat die Merkwürdigkeit des Erscheinens, in dem Form und Sache und noch eine Weihe von jenseits sich zusammenfassen . . .

Das Barock rings um den Rembrandt ist auch Erscheinung. Aber es gibt zwischen Rembrandts Barock und dem Barock der Zeit einen merkwürdigen Unterschied. Hier ist er: kein Barocker hat die *thematische Schwere* des Rembrandt. Sie alle um ihn — Rubens, Greco, Tintoretto — sind im Verhältnis zu ihm schwerelos, ungegenständlich. Rubens? In der Tat? Ich sage: im Verhältnis zum Rembrandt. Man weise ein Bild des Rubens auf, das seine Schwere so entschieden in gegenständlichem Mittelpunkt zusammenzöge! Ja auch nur in einem formalen Mittelpunkt! Die Bilder des Rubens sind Teppiche aus gemaltem Fleisch, gemalten Sensationen. Ihre Mitte ist überall.

Denke ich an die Scuola di San Rocco zurück, so wüßte ich kaum einen einzigen Punkt, an dem Tintoretto eine formale, geschweige eine gegenständliche Mitte fixiert hätte; alles breitet sich gleichmäßig und unendlich — mit wunderbarer Indifferenz gegenüber aller formalen und gegenständlichen Konzentration. Wie hätte er auch die Bilder der Scuola oder jenes unabsehbare Bild des Dogenpalastes malen können, wenn irgendwo die *Mitte* wäre? Sie muß überall sein — oder Tintoretto wird unmöglich. Das Fleisch der Frauen des Rubens, das in den Mittelpunkt der Gelüste trifft, entzieht sich dem, der zugreift, in die ornamentalen Reservationen der Allegorie, die nur ein Zuviel an Illusion erlaubt, um ein Gobelin zu sein. Die echten Barocken, vielmehr die Nurbarocken sind die Meister der Arabeske.

Man hat sich über die morphologische Mannigfaltigkeit des Barocks noch nicht genugsam Rechenschaft gegeben. In der Einheit seines Stiles finden Gegensätze Platz, die ebendiese Einheit zu sprengen scheinen und dennoch in ihr gehalten sind. Barock — wiewohl in niederländisch-klassischer Verwandlung — ist jener vermeersche Maler der Galerie Czernin in Wien, der die Fama malt. Barock ist die fanatische Unverbindlichkeit der Arabeske des Greco. Barock ist die massive Schwere des Rembrandt, die das heimliche Zentrum seiner ausschweifenden Malerei genannt werden darf. Barock ist Rembrandts tief verpflichtete, seine geradezu *moralische* Gegenständlichkeit. Barock ist die vollendete Exzentrizität des *Tintoretto* und die über das Objekt gehobene Phraseologie seiner unvergleichlich beredten Aussagen. Seine Kunst müßte überschrieben werden: *De eloquentia picturae*. Seine Kunst handelt von der Beredsamkeit der Malerei. In der leidenschaftlichsten Gebarung roter, gelber, goldweißer, erdbrauner Pasten wird Rembrandt gegenüber einem Tintoretto immer ein Bild der Verschwiegenheit sein. Rembrandt bleibt versiegelt. Die Malerei des Tintoretto ist ein einziger pathetischer Feiertag der Entsiegelung. Die Geheimnisse werden aufgetan; allein es fragt sich, ob sie Geheimnisse sind oder es nur zu sein *scheinen*; die Offenbarung trägt nicht weit über die Schönheit der absolut gewordenen Phraseologie hinaus — die freilich dennoch eine Art von Metaphysik sein könnte — auch sie . . .

Durchsucht man, von Rembrandt beschwert und durch die Dichte seiner gegenständlichen Gesinnung zum Gegenständlichen gezogen, das Werk des Tintoretto nach den Tatsachen, so staunt man über die ungemein geringe *tatsächliche Essenz* in diesem Werk. Ja man ist versucht, zu sagen: wenn die Begriffe »reell« und »unreell« von dem Worte »res« kommen, welches die Sachen bedeutet, so ist Tintoretto in einem, freilich sublimen, Sinn und Maß »unreell«. Ein Zauberer eskamotiert das Ding unter dem Vorgeben, es darzustellen — heftig darzustellen; aber eben dies Heftige ist das Mittel der

Eskamotage: das Heftige ist sinngleich dem Überschwänglichen — das heißt der Kunst, die sich *über* die Dinge schwingt. Wohl zu verstehen: das Unreelle wäre hier, so paradox dies scheint, eine positive Natur geworden. Ebenso läge die Intensität im Extensiven, der Nachdruck in der Leichtigkeit, die Gravitation in ihrer eigenen Überwindung; das Absolute dieses Stils läge oder würde schweben in der äußersten der barocken *Relativitäten*, die denkbar sind. Der Greco gewinnt neben ihm fast einen festen Stand zurück. Rembrandt ist neben ihm die konzentrische Ruhe der Erde. Im Werk des Tintoretto vergeht das Objekt — das Ansichsein des Objekts — völlig durch die pathetische Ironie, mit der es nichts tut als sich produzieren, nochmals produzieren, abermals produzieren. Die Substanz vergeht im fliegenden Gestus. Der *Gestus* wird die Substanz. Das gestikulierende Bewußtsein wird ein Sein; ein Sein zwar nur in der Ruhe des *Bildes*.

Die Methode (denn es *ist* Methode, ist jene wunderbare *Fertigkeit* des Barocks, selbst das Irrationale in einen Plan zu binden und die Unbegreiflichkeit des Unendlichen auf dem Weg einer gleichsam mystischen Transfiguration in die Grenzen des überlegenden, des raffinierenden Bewußtseins zu ziehen) — die Methode also findet ihr *mittelstes* Werkzeug in der *Kunst*, *alle Mitte auszuschalten*. Tintoretto: dies ist der Name einer Malerei, die sich lebhafter als jegliche barocke Überlegenheit rühmen kann, die Mitte aufgehoben zu haben. Seine Bilder sind ohne Mitte; vielmehr ist ihre Mitte überall, an jedem Punkt ihres Daseins. Er komponiert zum Rande hin, vom Rande her; seine Bilder sind ihre eigenen Rahmen; seine Figuren stehen, liegen, winden sich und ringeln sich um Mitten, die kein figurales Dasein haben; die sozusagen gar nicht sind und allenfalls den Namen von Eklipsen verdienen. Oder die Mitte ist *jeweils* die Mitte der *einzelnen* Figur: die Achse der einzelnen Figur, um welche die Figur sich windet, dreht — jedoch am Rande windet, vom Rande her, zum Rande hin. Auf irgendeine Weise empfängt man das Gefühl, ein Bruchstück des barocken Planetariums gesehen zu haben: des Planetariums, in welchem nicht nur die Himmelskörper, sondern auch und noch mehr die *Räume* entscheiden, deren *Grenzen* Sterne sind. (Deren *Grenzen* . . .) Wo er aber eine Figur in die Mitte stellt, da *scheint* er es bloß zu tun. Auf dem Bild des Städelschen Instituts steht Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, wohl in der Mitte. Aber es ist jene regierte, fiktive Mitte aus der Oper, und die umgebende Menge im Kreise hat die Irrealität eines Opernchors, die den Tatsachen das Effektive nimmt. Welcher Begriff wäre dem Wesen Rembrandts ferner als die »Oper«! Das große Bild der Kreuzigung in der Rochusschule zu Venedig hat wohl eine Mitte; aber die *Kunst* des Tintoretto besteht gerade darin, über diese Mitte (die sakro-

sankt ist) barock *hinwegzugehen* und sie durch verschwenderische Austeilung der Akzente ringsumher in Wahrheit indifferent zu machen; eben dies Indifferente ist die spezifische Kunst, die hier gekonnt wird. Rembrandt würde nicht desgleichen tun; die unauslöschliche Tatsächlichkeit des Vorgangs würde ihn immer auf die Sache verpflichten, die Herrlichkeit der Form aber zu einer Dienerin machen, wo sie im Werk des Tintoretto die ausschließliche Glorie selbst ist. Tintoretto ist in der Tat das Nonplusultra der *baren und exzentrischen barocken Formalität*. Das Jüngste Gericht in Santa Maria dell'Orto zu Venedig, das Bild der Ehernen Schlange in der Scuola di San Rocco ebendort, der Gonzaga-Zyklus der Münchener Pinakothek: eine einzige, kettenhaft geschlungene Kunst, die Mitte aufzuheben.

Aber ist es wirklich wahr, daß diese Kunst »ohne Mitte« ist? Wir müssen näher zusehen, von einer schon gewonnenen Ahnung zu einer Einsicht weitergehen. Tintoretto ist ohne die *figürliche* Mitte. Seine Mitte ist so gut wie immer eine räumliche Relation. Hier berührt er sich mit Rembrandt, der zuweilen so wunderbar um die Intervalle zwischen den Menschen komponiert. Hier berührt er sich mit dem vielleicht tiefsten Axiom des Barocks: dem *räumlichen*. Die Epoche des Barocks ist die Epoche der großen Astronomie und Kosmogonie; diese Epoche denkt in Unendlichkeiten. Die Malerei des Barocks — das ist: der Epoche Keplers, Newtons — ist die Kunst, die barocken Raumrechnungen durch das Mittel des *Malerischen* mit der Unendlichkeit in geheimnisvoller Verbindung zu erhalten. Das Barock untersteht einer Art astronomischer Determination, wenn es im Werk des Tintoretto eine Malerei hervorbringt, die eigentlich mit ihrem ganzen Wesen danach trachtet, an den Plafond zu gelangen. Das Markuswunder der venezianischen Akademie, ja alles, alles aus der Hand des Meisters ist eine Art imaginärer Deckenmalerei. Eine Malerei ohne Mitte wird gar noch ihres senkrechten Standes beraubt — aber die Frage des Pilatus wandelnd könnte man fragen: was ist aufrecht? was Mitte?

Die Anonymität des Raumes selbst wird zur Mitte. So auf Bildern der Fußwaschung (im Escorial, in Irland); am Bild des Tempelgangs Mariae in Santa Maria dell'Orto zu Venedig. Auf diesem Bild des Tempelgangs ist der Held des Bildes — Gleichnis des Helden, Allegorie davon — eine *Treppe*. Im Bild der Kreuztragung in der Scuola di San Rocco wird der im Winkel scharf gebogene *Weg* der Gegenstand des Bildes, soweit dieser Venezianer einen Gegenstand kennt; sagen wir also: die Fiktion des Gegenstandes. In der Scuola di San Rocco sind am Bild der Himmelfahrt (lieber sagt man »*am*« Bilde als »*im*« Bilde, denn das »*im*« wäre dem Stil des Tintoretto fremd) *Wolken* die Helden. So wäre er doch wie Rembrandt? Aber Rembrandts Heldenwolken

sind Wolken der Natur, die des Tintoretto Wolken des Theaters aus irgendeiner surrogierten Materie . . . Wie sehr neigt er überhaupt dazu, im Szenisch-Künstlichen zu denken! Das Bild mit dem Leichnam des heiligen Markus zu Alexandria in der venezianischen Akademie hat zum Heros einen Theaterprospekt, der wie das Teatro Olimpico des Palladio zu Vicenza nicht nur eine natürliche, sondern eine in der technischen Realität ausgeführte, plastische Perspektive sein würde. Derselbe Tintoretto, der so künstlich ist, besitzt die Naturkraft, im abgemessenen Mathematischen, ja Technischen (Raumtechnischen) die Unendlichkeit herbeizuzaubern. Dies etwa in der Hochzeit von Kana zu Santa Maria della Salute. Ja freilich ist dieser flüchtige Riese eine Natur — nicht nur ein Kunststück! *Wie* eine Natur ist er planvoll und unökonomisch zugleich. Er ist eine *fabelhafte* Natur, im eigentlichsten Sinn des Wortes. Er macht im Bild der Magdalena, der Maria Aegyptiaca den Baum zum Gegenstand, die Heilige zum Attribut; und der Baum ist ein köstliches Versatzstück aus einer Remise mit Theaterdekorationen. Sein Bild mit Joseph und Potiphars Weib im Prado ist eine Redensart, eine musikalische Passage, ein Triller im Vergleich mit Rembrandts einschneidender, gegenständlich beklemmender Radierung. Aber er, Tintoretto, auch er ist eine Natur. Wir sind auf dem Boden des Barocks, der keiner ist — denn immer ist das Barock die Zukunft seiner eigenen Gegenwart, der Himmel über der Erde.

So ist es. Und dennoch ist dem *Rembrandt*, dem barocken, vorbehalten, in dies System noch die in der Mitte beharrende Schwere des Objekts zu fügen und also das Wunderbarste zu tun, das in diesem Verhältnis möglich ist.

Vorhin fiel das Wort »Arabeske«. Das Wort »Arabeske« kann nicht fallen, ohne die Erscheinung, die wahrlich pure Erscheinung des Greco zu beschwören, welcher endlich der *eigentliche* Antipode des Rembrandt auf barockem Boden ist. Wie ist es nun mit jenem Wort des Burckhardt, das haben will, »Erscheinung sei dem Rembrandt alles«? Wir machen die Entdeckung: dies Wort gilt an ihm — an Rembrandt selbst; es gilt nicht im Verhältnis zwischen Rembrandt und dem spanischen Griechen; in diesem objektiven Verhältnis relativiert es sich. Wir nehmen dem Rembrandt nichts von seinen »Erscheinungen«. Aber die Hyperbel des »Erscheinenden« wird nun der Grieche. Sehen wir ihn eine Weile an, um dann zu Rembrandt noch für einen letzten Augenblick zurückzukehren. Es bedarf dieses Abstandes noch; er ist nicht willkürlich; er ist notwendig. Einen Rembrandt mißt man nur, indem man den ganzen Horizont um ihn spannt. Man muß zuweilen von der Alleinheit des Rembrandt zurücktreten, um ihn vollends zu sehen; er weist auch uns den Abstand an, der seine Figuren scheidet; und was sind wir, die hier zu ihm

stehen, denn anderes als seine Figuren — im allerglücklichsten Fall seine Figuren, denen sein abgeschiedener Geist von drüben her durch die Bilder und Blätter hin die Gnade tut, ein wenig mit ihnen zu spielen? Wir sind hier, wenn es uns gut geht, ein wenig in seiner Hand, die uns leiden macht . . .

Den Maler Theotokopulos kennzeichnet im allgemeinsten und also entscheidenden Sinne, was folgt: eine merkwürdige *Ungewißheit des Standes* seiner Figuren und Dinge — seiner Menschen, seiner Engel und Heiligen; auch seiner Stadt, wie er sie malt; ein Stand der Figuren und Dinge, welcher nicht eigentlich der Erde anzugehören scheint, sondern mit gleichsam geteiltem Schwergewicht zum wenigsten ebensosehr nach oben wie nach unten treibt und darum das Statische in einem Indifferenten, in einem »Null« zu *neutralisieren* vermag — ob wollend oder nicht wollend; weiter eine seltsame, eine sehr persönliche, zugleich aber aufregend unpersönliche, ja vage, unbenennbare Kunst, die Dinge, um die es gegenständlich sich doch handelt, in eine *Phraseologie* sublimster Art zu übersetzen, ja schier aufzulösen; eine geniale Kunst, den penetrantesten Wirklichkeiten der Gegenreformation — die wahrlich keine Späße kannte — in der bloßen *Kurve* ein Genüge zu tun; ein tief beunruhigendes Vermögen, Realitäten, an welche im Sinne des Katechismus fanatisch geglaubt wird, *Hirngespinsten* gleichzusetzen — denn wäre es etwa nicht wahr, daß diese Bilder, diese Figurinen Hirngespinsten ähnlich sind? Man könnte in der Weise dieser Definitionen lange fortfahren. Nehmen wir nur das sehr Dringende auf. Dazu gehört das *Imaginäre* dieser Kunst überhaupt; im besonderen das Imaginäre des Raums, dem keinerlei Festigkeit gegeben ist; das gleichsam *Aviatische* des Raums, das einen genialen Flieger entzücken müßte; die notwendige Ungewißheit und Verwirrung auch des Beschauenden, der seinen eigenen Standpunkt (den physikalischen, den moralischen obendrein) gegenüber diesen Bildern gar nicht ernstlich zu identifizieren weiß — denn, nicht wahr, *wo sind wir?* Wir selbst — nicht bloß die in rätselhaftem Aspekt erblickten Wesen auf den Bildern . . . Eine durchaus *beirrende Relativität* aller räumlichen, aller statischen Beziehungen scheint Platz zu greifen, Platz zu suchen (denn von »Greifen« kann in der Tat ja keine Rede sein). Was aber etwa in einem statischen und überhaupt räumlichen Sinne noch eine Art von wirklicher Existenz hätte, das würde mit anderen Mitteln vollends in eine fast unvergleichliche Welt der Relativität verschwendet — in eine Welt, die nunmehr sogar der maßlosen Einbildungskraft des Tintoretto auf diese Weise doch nicht vorgekommen zu sein scheint: das etwa noch Gewisse wird von einer unendlich verbindlichen Malerei, von einer im großartigsten Sinne verbindlichen Malerei unverbindlich gemacht; diese Malerei — besser gesagt: dies Malerische, dies unerhört Pittoreske übernimmt keine

Verpflichtungen, leistet keinerlei Gewähr; das Seiende kann vollends in ihr ebensowohl ein *Nichtseiendes* sein. Wir münden in einer bedingungslosen Formalität des Daseins; in einer Allegorie; in einem überspannten und faszinierenden »*Als-Ob*«.

Aber damit ist es nicht getan. Es wurde schon angedeutet: dieser Malerei, die schließlich nur noch als Phantasmagorie zu existieren scheint, liegen Tatsachen zugrunde, denen man die äußerste Schärfe des Wirklichen nicht abstreiten kann! Man hat sich über die absurde Länge der Figuren des Greco aufgehalten; man hat die Ophthalmologie bemüht, und sie hat aus dem Auge des Griechen eine optische Abnormität gemacht. Die Ophthalmologie mag zehnmal recht haben. Aber die »Abnormität« des Auges stünde dennoch im Dienst zeitgeistiger Tatsachen, die freilich auch »abnorm« sind. Abnorm ist: die Inquisition; die Folter. Die Tatsache der Folter halluziniert die Phantasie. Das Auge sieht nur, was die Phantasie vormalt; das »abnorme« Auge ist nur eben recht dafür! Aus den Tatsachen der Zeit muß dieser Maler die Bilder der Ausgerenkten malen. Nur die Metamorphose mitmachen heißt ihn verstehen. Die ganze Menschheit ist ihm ausgerenkt; dem Menschen überhaupt sind die Knochen in den Gelenken gelöst; der Mensch überhaupt ist das Opfer der Gegenreformation — aber das gerettete, denn siehe da: die Folter ist die Perspektive in die *Unendlichkeit*.

Ich weiß nicht, ob wir es heute auf irgendeine Weise mit Inquisition und Folter zu tun haben. Möge dies uns aber nicht angehen; es bleibe uns das Fremde, auf das wir uns nicht beziehen. Aber wenn uns alle jene Formen des Relativen angehen, von denen die Rede war, so geht uns besonders dies an: wie hier mit den Tatsachen *verfahren* wird, die zugrunde liegen. Hier ist ein verzückter Katholik; er ist bis zum Aberwitz enthusiastisch. Er ist ein Orthodoxer. Und er — er bringt diese Abstraktion zuwege: Abstraktion im Malerischen, Hyperbel der Abstraktion im Räumlichen! Wie kann es sein? Sollte am Ende die Wahrheit sein, daß diese Orthodoxie selbst keinen *wirklichen* Stand hat und keine *wirkliche* Substanz? Daß ihr Enthusiasmus dialektisch ist? Daß sie eine phantastische und freilich unerbittliche *Rhetorik* ist — eine unbarmherzige Konvention, welche fast nur aus der Unbarmherzigkeit lebt, indem sie sich die Unbarmherzigkeit zumutet? Und also wäre endlich zu begreifen, daß dieser Maler in einer *fanatischen Floskel* lebt?

Stehen wir selbst mitten in der Relativität unseres Lebens, wenn anders Relativität überhaupt eine Mitte hat; lieben wir darum manisch, mit wahrer Besessenheit dies Malerische und dies Weglos-Räumliche, Unbegrenzt-Räumliche, schon fast durch Undefinierbarkeit der Dimensionen Dimensionslose, Superdimensionale, kurzum dies *Absurd-Barocke*; lieben wir Fliegende dies

Schwindelerregende, diese aufgelöste Statik; und suchen wir auf einer anderen Seite doch verzweifelt nach einem *gewisseren* Stande, nach größerer lokaler Gewißheit auch der Farben unseres Daseins; lieben wir also den Greco, ja sind wir passioniert von ihm wie von der Unberechenbarkeit einer Frau, die zudem das Befremdende und Unerreichbare des Sarazenisch-Exotischen hätte; vergehen wir in der barocken Wollust dieser gerüstlosen, knochenlosen Malerei und denken mitten in der Wonne mit Heimweh an den sicheren Zustand der Menschen des Jan van Eyck; so wird, hoch über diesem Konflikt, das Bild des Greco doch auch ein Absolutes. Den Greco begräbt man im Jahre 1614, im Jahre 1616 den Cervantes. Und fast der nämliche Moment hat beider Geburt erlebt — ein Augenblick gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Der Grieche ist im Cervantes beschlossen, Cervantes in dem Griechen. Der Maler hat wie der Dichter eine *Donquijoterie* vollbracht.

So haben wir nun freilich den Schnittpunkt der Lebenslinien. Der Geist des Don Quijote ist auch dem Rembrandt im Blute. Es ist notwendig, diesen Schnittpunkt zu konstruieren. Es ist aber auch notwendig, von diesem Schnittpunkt wieder wegzusehen. Der Greco und Rembrandt: Spanien trägt über die Niederlande keinen Sieg davon; noch einmal stehen die Niederlande gegen Spanien auf; noch einmal gewinnen die Niederlande einen Krieg mit dem Süden. Sie gewinnen ihn aus der größeren Schwere der Substanz. Der Gegenstand siegt über die Arabeske, das Thema über die Fioritura. Rembrandt tut zur Apologie des Don Quijote noch das unvergleichlich Menschliche hinzu: die Apologie des Sancho Pansa — doch freilich auch er nur des Sancho Pansa, der im Dienst der großen Abenteuer des Don Quijote steht. Und also wird am Ende nichts entschieden. Der irrende Ritter und der beharrende Knecht sind die beiden Enden des Menschlichen — und allerdings: *Rembrandt* wohnt *zwischen* beiden, wenn der Grieche nur beim irrenden Ritter, nur im Pathos der neuen Odyssee verweilt. Ja wie es niemals Sieger und niemals Besiegte gibt, so darf man auch noch denken, daß Rembrandt die Chimären des Don Quijote nach den Niederlanden getragen habe und sie in seiner Kunst dort sichtbar mache. Siegt Sancho, so wird der Geist des abenteuernden Ritters auch in ihn fahren. Rembrandt malt ein einziges Abenteuer.

Vielleicht wäre dies die Formel — und sie wurde schon im Anfang dieses Buches vorgeschlagen: daß Rembrandt die beiden Grenzen des menschlichen Wesens in eines zieht. Es sollte uns nicht wundern, wenn er auch dieser Verwandlung noch fähig wäre. Er hat den Überschwang; aber er hat auch die schwere, zentrierte Ruhe. Ihn bedroht nicht die schlimmste Gefahr der barocken Kirche: im exzentrischen Schwung verwandelt er nicht die Substanz in ein — Surrogat. Der Geist des Stucco hat keinen Platz in ihm. Das Genie des barocken

Übergangs greift die Echtheit der Materie nicht an, obwohl die kühnsten der Verwandlungen seinen Alltag beherrschen. Dies ist Rembrandt. Darum ist er mehr als Greco, mehr als Tintoretto; mehr als die Wunder der geschwungenen Stucks in den barocken Kirchen Bayerns und Österreichs, die auf der deutschen Seite das malerische Gegenstück der Kunst des Rembrandt sind; denn einen Maler von Bildern und Zeichner von Blättern haben wir nicht, den wir ihm entgegenhalten könnten, und die glorreiche Fülle unserer Kirchen ist kaum genug, ein Äquivalent dieses All-Einzigen zu sein; das Leichte ist nie ein Äquivalent des Schweren, das Fliegende nie ein Äquivalent des menschlichen Schritts im Stiefel auf der Erde.

Wenn dem so ist, dann kehrt Rembrandt, der Protestant, welcher der etwas sophistischen Glaubenssubstanz des Barocks noch die schwere Materialität hinzufügt, die er ist, auch noch in ein Verhältnis zu den Alten zurück, die im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert ruhige Bilder, Bilder von greifbarer Beschaffenheit gemalt haben. In diesen Bildern war die Spannung zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen auf das kleinste Maß gebracht; sie existierte kaum. Bürger waren im Bilde Heilige, Heilige Bürger; Bürger waren Kunst. Rembrandt weitet die Spannung. Aber vergessen wir doch nie: die Ausschweifung ist in der Substanz verankert — wenn beim Greco, beim Tintoretto die Metamorphose fast nur an ihr selbst zu geschehen scheint und Rubens, der scheinbar so dichte Flame, die Substantialität des Rembrandt nicht erreicht. Rembrandt transfiguriert aus der Dichte des Bodens herauf, aus dem Erdbraun des Kellers, ja aus dem Kot. Das Braun des Tintoretto, das auch einem Licht entgegensteht, vollends das Braun des Poussin und alles barocke Braun ist neben dem des Rembrandt eine Sache der Palette. Für Rembrandt aber ist das Braune eine Last auf seinem Herzen, dessen Schlag nur schlägt, um dies schwerste aller Herzen, auf dem die Erde lastet, ins goldene Licht zu sprengen.

Frankreich hat keinen Gegenspieler des Rembrandt — es sei denn nach Jahrhunderten Delacroix, der aber die Nähe des Südens bekundet; schon ist die Form Substanz, der Gestus gegenständliche Inbrunst . . . Der Süden selbst steht und schaut fremd auf das nördliche Ereignis. Der Süden hält die alte, ältere Ordnung; er ist nicht die Zone der extremen Spannungen; Materie und Form, Materie und Unform — wenn das Barock des Michelangelo, des Tintoretto in einem relativen Sinne einmal so heißen darf — liegen ihm noch dann beisammen, wenn die Einheit bedroht erscheint. Anders Rembrandt. Mitten durch ihn fährt ein Riß gleich jenem, der den Vorhang im Tempel zerrissen hat, und dies ist Rembrandts blutigste Aufgabe, das Zerrissene wieder in eins zu verwandeln. Der Süden blickt auf ihn, ohne ihn zu begreifen; vielleicht

mit Furcht vor diesem Wilden, der so sehr, so sehr das Sanfte und das Ganze lieben würde und dazu verdammt, dazu begnadet ist, nach einem schicksalhaften Unmaß des Nordens die ruhige Welt zu beunruhigen. Er trägt den Fluch der Aktualität. Denen am Mittelmeer und uns südlichen Deutschen, die sich noch im Bereich des Mittelmeers fühlen bis hin nach Passau und Bamberg, uns Südlichen auf dem Lande im Limes liegen Erfahrung und Transzendenz näher beisammen, und nie verstehen wir jenen Mann am Rande ganz, wenn er Erfahrung und Metaphysisches auseinanderreißt, um sie durch ein Wunder der Verwandlung wieder zusammenzubinden und die neue Gestalt dem Jenseitigen gänzlich zuzueignen. Wir sind hier. Allein — wir *ahnen* ihn.

Das Bild des Jägers, früher in schwedischem
Privatbesitz, ist während der Drucklegung in
das Museum zu Göteborg übergegangen.

NACHWORT

Der stille Wunsch, mir selbst und denen, die meine Freunde sind, die Physiognomie des Rembrandt auf meine Weise gegenwärtig zu machen, begleitete mich durch die Jahre; ich wagte nicht, der Versuchung nachzugeben. Inzwischen kam ich in ein Alter, wo man aufhört, zu verschieben, was am Herzen liegt; und eine Reise nach Holland im Jahre 1923 gab mir nicht so sehr den Mut, dies Buch zu unternehmen — denn wie sollte das Bewußtsein eines Menschen überhaupt je den Mut zu einem Buche über Rembrandt aufbringen —, als vielmehr den entscheidenden Drang: jene Initiative, die sich über das Mögliche und Unmögliche kaum mehr Rechenschaft gibt und erregt handelt. Über jene Fahrt erzählte ich denen, die mich hören mögen, in einem Büchlein des Titels: »Herbstliche Reise eines Melancholikers in Briefen aus Holland von Kannitverstan«; die halbe Anonymität des Büchleins will ich heute um so weniger aufrechterhalten, als ich ihm die Seiten über »Saul und David« im Mauritshuis entrissen und, neuer, besserer Formung unfähig, in dies größere Buch gefügt habe; auch möchte ich mich auf jenes Büchlein deshalb berufen dürfen, weil es gleichsam die Voraussetzungen enthält, aus denen dies größere Buch entstand, und zumal den geistigen Zwang ersichtlich macht, unter dem — dies darf ich behaupten — ich nun ein Buch über Rembrandt geschrieben habe.

Nach den Möglichkeiten meiner Lebensverhältnisse habe ich seit jener Reise zum ersten Male teils, teils wieder deutsche und ausländische Sammlungen noch aufgesucht, die durch Werke des Rembrandt ausgezeichnet sind; so habe ich nicht alle Bilder des Rembrandt, doch einen großen und, wie ich meine, repräsentativen Teil seines gesamten Werks gesehen. Zwischen den Reisen habe ich mich systematisch mit der Literatur vertrauter gemacht. Zugleich begann die eigentlich tätige Arbeit mit dem Bemühen, aus dem schier unübersehbaren Gesamtwerk des Rembrandt (dem gemalten, radierten, gezeichneten) diejenigen Dinge auszuwählen, welche die wichtigsten zu sein schienen, und sie in immer neu überlegter Ordnung zusammenzustellen. Ich glaubte endlich, meinen zu sollen, in etwa hundert Arbeiten

erscheine die innerste Gestalt des Rembrandt. War die Erscheinung durch eine Wahl gewährleistet, die nur das Wesen und des Wesens schönste Gestaltung suchte, so konnte alsbald die nicht minder schmerzliche Freude des Schreibens ihren Anfang finden. Für die Sichtung der Bilder und Blätter konnte ich die Hilfe meiner Frau und meines Freundes Benno Reifenberg ansprechen. Dies berichte ich — nicht um einen Teil der Verantwortung von mir zu wälzen, sondern um laut für einen Beistand zu danken, der menschlicher nicht hätte sein können. Die Erinnerung an ihn ist mir mit der Erinnerung an stille Winterabende in München, an blühende Vormittage unter der Sonne von Locarno verknüpft. Die Arbeit des Schreibens wird mir im Bilde eingezogener Zeiten zu München, Murnau und Ehrwald verbleiben. Leider ging es nicht an, die Bilderwahl, aus der die wunderbare Originalität des Rembrandt von selbst schon hervorgetreten wäre, diesem allzu großen Text noch einzufügen; das Buch würde über die Maßen beschwert worden sein; indessen ist das Grundsätzliche der Sichtung aus dem Text selbst zu erkennen; auch hat man bequeme Gelegenheit, in den Rembrandt-Bänden der »Klassiker der Kunst« und anderwärts die herausgehobenen Arbeiten Rembrandts zu identifizieren. Vielleicht übrigens, daß diesem Buche späterhin ein Bildband folgen kann, der den Titel trüge: »Rembrandts schönste Werke«. Er würde wohl immer eine Überraschung sein.

Ich bekenne mich zu dem Dank, den ich der gelehrten Forschung schulde. Doch bezweifle ich, daß sie selbst meinem Buche auf irgendeine Weise sich wird verpflichtet wissen; ich habe der »Kritik« nichts hinzugefügt; ich habe empfunden und habe versucht, Empfindung aufzurühren; hier ist nichts als ein Buch der Gefühle; ich werde mich damit abfinden, wenn die im buchstäblichen Sinne erdrückende Mehrheit der offiziellen Kunsthistoriker, die für eine von ihr betriebene technische Hilfsdisziplin den tönenden und in sich unsinnigen Namen der »Kunstwissenschaft« in Anspruch nimmt, an diesem Buch ironisch vorübergeht; ich zöge es bei weitem vor, mich in gelehrten Einzelheiten geirrt zu haben (was einem Manne, der im ganzen so isoliert lebt und arbeitet wie ich, am Ende nicht wird gefehlt haben können), als von Berufenen etwa das Urteil hören zu müssen, dies Buch sei ohne Wärme des Herzens, ohne Ernst der Gedanken, ohne jegliche Kunst verfaßt.

Unter denen, die über Rembrandt schrieben, haben mich Eugène Fromentin, Jakob Burckhardt, Carl Neumann, Emile Verhaeren, Hermann Eßwein durch Gedanken und Empfindungen, die Gedanken und Empfindungen herauf-rufen, am stärksten verpflichtet. Öffentlichen Dank für Unterstützung im einzelnen schulde ich den Herren Dr. Georg Breitschaft von der Münchener Staatsbibliothek, Regierungsrat Dr. Hans Deinhardt zu Lauf bei Nürnberg, Dr. Friedrich Noack zu Freiburg i. Br., Dr. R. A. Peltzer in München, Pro-

fessor Conrad Sutter in München, Professor Dr. Hermann Uhde-Bernays in Starnberg. Den Zoll der Erkenntlichkeit entrichte ich gerne. Meinen Freunden Hans Deinhardt und Conrad Sutter danke ich treulich für den sorgenden Beistand an den Korrekturen.

Wie dies Buch nun daliegt, wird es auch bei denen, an deren Urteil mir gelegen ist, manchen Widerspruch hervorrufen. Nicht weil es keiner Kategorie angehört; sondern um einzelner Wendungen willen, die der Deutung vielleicht nicht richtig dienen oder die als Ausdruck nicht einleuchten; vielleicht auch wegen meines Verhältnisses zu etlichen der berühmtesten Bilder, etwa der ersten »Anatomie«, der »Nachtwache«, den »Staalmeesters«. Doch bin ich mir bewußt, das Relative im Werk des Rembrandt nicht bequem und kurzhin verleugnet, es genug in Rücksicht genommen zu haben. Ich weiß indes auch wohl, daß dies Buch besser sein könnte, als es ist, wenn es gleich nicht schlechter ist als meine ganze Kraft. Ich weiß, daß ich siebzehn Skizzen geschrieben habe und daß ihnen zur Vollkommenheit des Bildes vieles fehlt, wo ich nicht etwa des Guten zu viel aufgetragen habe. Ich selbst sehe am fertigen Buch Stellen, die zu dünn blieben, als daß sie tragen könnten, und andere, die allzudicht geraten sind, so daß der weitertrachtende Gedanke in ihnen sich verfängt. Aber soviel ist — ich hoffe es — wohl offenbar: daß diese Skizzen konzentrisch sind; soviel darf ich etwa erwarten: einen ernsthaften Versuch gemacht zu haben, von Rembrandt eine »Idee« zu geben — deren Eigentümlichkeit nicht auf ihr beruht, sondern auf dem Wesen der Besonderheit des Rembrandt selbst.

Am Pontifensteig über Ehrwald in Tirol, im Herbst 1925.

W. H.

AUS DER NEUEREN LITERATUR

(CHRONOLOGISCH)

- Eduard Koloff: Rembrandts Leben und Werke. Raumers »Historisches Taschenbuch«. Leipzig 1854.
- W. Burger-Thoré: Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye. Paris 1858.
- Eugène Fromentin: Les Maîtres d'autrefois; Belgique-Hollande. Paris 1876. Deutsche Ausgabe vom Freiherrn Eberhard von Bodenhausen. Berlin 1917.
- Jakob Burckhardt: Vorträge 1844—1887. (Vortrag über Rembrandt 1877.) Herausgegeben von Emil Dürr. Basel 1919.
- Abraham Bredius: Meisterwerke des Rijksmuseums. München 1888.
- Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter Leitung von Friedrich Lippmann im Verein mit Wilhelm Bode, Sidney Colvin, F. Seymour-Haden, J. P. Heseltine (und anderen). Berlin 1888 (und folgende).
- (Julius Langbehn): Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig 1890.
- Dmitri Rovinski: L'œuvre gravée de Rembrandt. Paris 1890. (Die Publikation bringt alle Zustände der Radierungen Rembrandts.)
- Emile Michel: Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1893.
- Eugène Delacroix: Journal. Drei Bände. Paris 1893—1895. Deutsche Ausgabe von Erich Hancke. Berlin 1903.
- Cornelius Hofstede de Groot: Entlehnungen Rembrandts. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen Band XV. Berlin 1894.
- Woldemar von Seidlitz: Radierungen der Schüler Rembrandts. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen Band XV. Berlin 1894.
- Woldemar von Seidlitz: Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895.
- Wilhelm von Bode: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Unter Mitwirkung von Cornelius Hofstede de Groot. Acht Bände. Paris (Charles Sedelmeyer) 1897—1905. (Grundlegend.)
- Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet von der Reichsdruckerei in Berlin. Zweite Folge. Herausgegeben unter Leitung von Friedrich Lippmann. Fortgesetzt von Cornelius Hofstede de Groot. Haag 1900 (und folgende).
- A. M. Hind: The portraits of Rembrandt's father. Burlington Magazine Band VIII. London 1905. (Zu der Oxfordter Zeichnung.)
- Wilhelm Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905.
- Wilhelm von Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906.
- Cornelius Hofstede de Groot: Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Haarlem 1906.
- Cornelius Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721); neu herausgegeben und kommentiert. Haag 1906.
- Hans W. Singer: Rembrandt. Des Meisters Radierungen. »Klassiker der Kunst« Band VIII. Stuttgart 1906.
- John Kruse: Rembrandt. Hans konst och lif. Stockholm 1907.
- Kurt Freise: Rembrandt and Elsheimer. Burlington Magazine Band XIII. London 1908.
- Adolf Rosenberg: Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen. Dritte Auflage, herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner. »Klassiker der Kunst« Band II. Stuttgart und Leipzig 1908.
- Jan Veth: Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908.
- Kurt Freise: Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst. Leipzig 1911. (Leider ungenügend illustriert.)
- Emile Verhaeren: Rembrandt. Deutsche Ausgabe von Stefan Zweig. Leipzig 1912.
- Rembrandts Handzeichnungen. Herausgegeben von Kurt Freise, Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann. Band I: Rijksprintenkabinet zu Amsterdam; Parchim 1912. Band II: Kupferstichkabinett zu Berlin; Parchim 1914. Band III: Staatliches Kupferstichkabinett und Sammlung Friedrich August II. zu Dresden; Parchim 1925. (Faksimilia.)
- Karl Lilienfeld: Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst. Haag 1914. (Leider ungenügend illustriert.)
- Wilhelm Valentiner: Aus der niederländischen Kunst. (Aufsätze: Rembrandt auf der Lateinschule; Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons; Rembrandts Darstellungen der Susanna.) Berlin 1914.

- Arthur M. Hind: Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists . . . in the British Museum. Band 1: Drawings by Rembrandt and his school. London 1915.
- Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smiths Catalogue Raisonné zusammengestellt von Cornelius Hofstede de Groot. Band VI: Rembrandt und Nicolaes Maes. Eßlingen und Paris 1915.
- Jaro Springer: Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen mit einer Einleitung. München 1915.
- Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig 1916.
- Wilhelm von Bode: Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen. (Aufsätze über Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Brouwer, Rubens, über die holländische Landschafts- und Genremalerei des 17. Jahrhunderts.) Leipzig 1917.
- G. J. Hoogewerff: Rembrandt en een italiaansche Maecenas. Oud Holland. Amsterdam 1917. (Don Antonio Ruffo.)
- Cornelius Hofstede de Groot: Nieuw licht over Rembrandt. Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 5. Dezember 1917. (Don Antonio Ruffo; die Frage der englischen Reise.)
- Karl Voll: Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Band III: Malerei des 17. Jahrhunderts. (Aufsätze über Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Jan van Goyen und andere.) Leipzig 1917.
- Max Eisler: Rembrandt als Landschaftler. München 1918.
- Carl Neumann: Aus der Werkstatt Rembrandts. (Studien über den Claudius Civilis, über Rembrandts Zeichnungen, über Rembrandts Verhältnis zur Antike, über Beziehungen Rembrandts zum Heidelberger Hof.) Heidelberg 1918.
- Carl Neumann: Rembrandt; Handzeichnungen. München 1918.
- Wilhelm von Bode: Adam Elsheimer. München 1920.
- Walther H. Dammann: Die Welt um Rembrandt. Niederländische Novellen. Leipzig 1920.
- Wilhelm Fraenger: Der junge Rembrandt. Band 1: Johann Georg van Vliet und Rembrandt. Heidelberg 1920.
- Frits Lugt: Mit Rembrandt in Amsterdam. Berlin 1920.
- Hans W. Singer: Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen. Herausgegeben und eingeleitet. München 1920.
- Ernst Wilhelm Bredt: Rembrandt-Bibel. Vier Bändchen mit 270 Abbildungen. München 1921. (Bilder, Radierungen, Zeichnungen mit den zugehörigen Bibelstellen.)
- Ernst Wilhelm Bredt: Rembrandt-Bibel. Vier Teile in einen Band gebunden, mit 240 Abbildungen und 20 Gravüren. München 1921.
- Hermann Eßwein: Das Proletarische bei Rembrandt. Jahrbuch »Ganymed« Band III. München 1921. (Auch in Buchform unter dem Titel »Rembrandt«. München 1923.)
- Wilhelm Fraenger: Herkules Seghers. Erlenbach-Zürich, München und Leipzig 1922.
- Cornelius Hofstede de Groot: Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuest wiedergefundene Rembrandt-Bilder. Stuttgart und Berlin 1922.
- Richard Graul: Rembrandt. Teil I.: Die Radierungen. Mit 341 Abbildungen auf 200 Tafeln. Zweite Auflage. »Meister der Graphik« Band VIII. Leipzig 1923.
- John Kruse: Rembrandt. Essayer. (Aufsätze über den Claudius Civilis, über die Nachtwache, über den Homer Rembrandts, über neuere Rembrandt-Literatur und anderes.) Stockholm 1923.
- Emil Ludwig: Rembrandts Schicksal. Berlin 1923.
- Wilhelm R. Valentiner: Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde in 128 Abbildungen. Zweite Auflage. »Klassiker der Kunst« Band XXVII. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1923.
- Richard Graul: Rembrandts Zeichnungen. Fünzig Handzeichnungen, ausgewählt und zusammengestellt. Zweite Auflage. Leipzig 1924.
- Carl Neumann: Rembrandt. Vierte Auflage in zwei Bänden. München 1924. (Grundlegend.) Handzeichnungen Rembrandts in der Graphischen Sammlung zu München. München 1924.
- Benno Reifenberg: Vermeer van Delft. Atlanten »Das Bild« Band X. München 1924.
- Wilhelm Valentiner: Nicolaes Maes. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1924.
- Rolph Grosse: Die holländische Landschaftskunst 1600—1650. Stuttgart 1925.
- K. Zoege von Manteuffel: Die niederländische Radierung von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. München 1925.
- Wilhelm R. Valentiner: Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen. Teil I mit 464 Abbildungen. »Klassiker der Kunst« Band XXXI. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925. Teil II in Vorbereitung.
- Rembrandt van Rijn. Vierzig Gemäldewiedergaben in den Farben der Originale. Eingeleitet von Franz Dülberg. Leipzig o. J.

Das instruktivste Abbildungsmaterial zur Ergänzung des vorliegenden Werkes geben die Rembrandt-Bände der »Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben«, in denen sämtliche hier erörterten Bilder ohne Ausnahme enthalten sind:

REMBRANDTS GEMÄLDE

Klassiker der Kunst Band 2. Mit einer biographischen Einleitung von
Adolf Rosenberg, herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner
Dritte Auflage. 643 Abbildungen

REMBRANDTS WIEDERGEFUNDENE GEMÄLDE

Klassiker der Kunst Band 27, herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner
Zweite Auflage. 128 Abbildungen

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN

in drei Bänden, herausgegeben von Wilhelm R. Valentiner. Klassiker der
Kunst Band 31. Erster Band. 464 Abbildungen
Mit dem zweiten und dritten Band dieser Ausgabe, die demnächst erscheinen,
werden sämtliche Zeichnungen Rembrandts vorliegen.

REMBRANDTS RADIERUNGEN

Faksimile-Nachbildungen in Handkupferdrucken. Klassiker der Graphik,
herausgegeben von J. B. Neumann. Die Radierungen sind in Originalgröße nach
allerbesten Abzügen (zur Vermeidung von Irreführungen auf einem Papier
mit besonderem Wasserzeichen) wiedergegeben. Drei Mappen zu je zehn Stück.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART

BÜCHER VON WILHELM HAUSENSTEIN

Bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart Berlin Leipzig:

HERBSTLICHE REISE EINES MELANCHOLIKERS

Briefe aus Holland von Kannitverstan

Mit 21 Bildern

»An die ‚Melancholische Herbstreise‘ von Wilhelm Hausenstein möchte ich wieder erinnern. Es ist ein Büchlein nur, aber mit bedeutenden und anregenden Stellen. Stimmungen, die mehr sind als nur Stimmungen. ‚Ich war von dankbarer Gleichgültigkeit erfüllt, die Welt konnte mir untergehen. War sie nicht schon beinahe untergegangen — war dies ein Wald, dies kleine Paradigma von Bäumchen, das vom Winde schief steht...? Die Wege waren schon Wege ohne Widerstand; Wege des Hades; Gleichnisse von Wegen...‘ Hausenstein hat Bewegtheit und Grazie des Geistes.« Annette Kolb in der »Weltbühne«.

DAS WERK DES VITTORE CARPACCIO

Mit 77 ganzseitigen Tafeln und 42 Abbildungen im Text

»Dieses Buch hat die Aktualität einer Entdeckung. Nicht nur, daß es die erste deutsche Biographie über Vittore Carpaccio darstellt, wichtiger ist dies, daß es den *wesentlichen* Carpaccio entdeckt. Hausenstein hat den Vittore Carpaccio, den Menschen und sein Werk, in eine Gegenwärtigkeit des Lebendigen erhoben, die unvergleichlich wirkt. Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Problem erreicht den idealen Schnittpunkt: die lebendige Subjektivität Hausensteins trifft auf das Werk des Venezianers und erhebt seinen künstlerischen Inhalt zu hinreißender Aktualität.« Frankfurter Zeitung.

DIE BILDENDE KUNST DER GEGENWART

Malerei * Plastik * Zeichnung

10. Tausend

Eine detaillierende Geschichte der europäischen Kunst von etwa 1860
bis zur Gegenwart

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART

Weitere Bücher von Wilhelm Hausenstein

Im Propyläenverlag, Berlin

GIOTTO

Im Verlag Kurt Wolff, München

FRA ANGELICO

KAIROUAN

oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters

Im Verlag R. Piper & Co., München

DAS BILD

Atlanten zur Kunst

VOM GEIST DES BAROCK

BARBAREN UND KLASSIKER

Ein Buch von der Bildneri exotischer Völker

Im Rikolaverlag, Wien

DAS GASTGESCHENK

Werke und Maler in dreiundzwanzig Erzählungen

